GESCHICHTE DES DRAMA'S.

KÖNIGLICHE STUDIEN BIBLIOTHECK PASSAU

GESCHICHTE

DES

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

IV.

Das italienische Drama.

ERSTER BAND.

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1866.

GESCHICHTE

DES ITALIENISCHEN

DRAMA'S

VON

J. L. KLEIN.

ERSTER BAND.

KÖNIGLICHE STUDIEN.BIBLIOTHEK PASSAU

LEIPZIG,
T. O. WEIGEL.
1866.

Staatliche Bibliothek Passau

129899569

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Staatl. Bibliothek Passau

Inhalt

des vierten Bandes.

	Seite
Die liturgische Mysterie	1—26
Troubodours und Trouvères	27—131
Das italienische Drama:	
Die Mysterien, Moralitäten und Farsen	153—242
Die ital. Komödie des 15. und 16. Jahrhunderts	243—902
Die Commedia dell' arte	902—925

Die liturgischen Mysterien.

Mit dem Worte Liturgie (λειτουργία) bezeichnete der Grieche jede öffentliche Amtshandlung von Staatswegen. Die christliche Urkirche übertrug den Ausdruck auf die öffentliche Amtshandlung von Gotteswegen, vollzogen im Dienste des in Christo zur Erlösung der Menschheit offenbarten Gottes. Die kirchliche Liturgie stellt demnach eine geistliche Amtshandlung dar, welche das Erlösungswerk veranschaulicht, und als Mysterium, d. h. seiner geistigen Bedeutung nach, erneuert. Das Erlösungswerk, das mit dem Opferblute Jesu besiegelte Erlösungswerk, ist daher Mittelpunkt des liturgischen Gottesdienstes. Wesshalb auch Liturgie, im engern Sinne und als Hauptbestandtheil der Messe, das Opferamt selber bedeutet (Immolatio, consecratio). Denn aus der Opferung hat sich, wie aus seinem Wurzelkeime, der ganze christliche Gottesdienst, hat sich das Christenthum selbst, entwickelt, dessen geistige Erneuerungsfeier die Messhandlung eben vollzieht. Die einzelnen Verrichtungen und Momente, in welche sich diese Liturgie entfaltet, sind daher eben so viele Momente der Opferhandlung, als deren Gedenkfeier das Abendmahl vom Stifter eingesetzt worden, im Sinne eines Liebesopfermahles, worin der Stifter mit dem Erinnerungsopfer verschmilzt, wie die zu schaubaren Symbolen dieses geistigen Liebesmahles geweihten Naturgaben, Brot und Wein, physiologisch genommen, in Fleisch und Blut übergehen; theologisch aufgefasst, in Christi Fleisch und Blut sich verwandeln. [1]) Eine Opferhandlung aber, welche eine höchste, Natur und Geist, Gott und Menschen ineinander verklärende Geschichtsthat, ein geschichtlich vollbrachtes Heil- und Liebeswerk, ver-

1) Vgl. Gesch. d. Dram. III. S. 654 ff.

gegenwärtigt, im Zwecke der Seelenheiligung und Gemüthserweckung; diese Opferthatmomente folglich als solche, d. h. mit entsprechend sichtbarer Andeutungsbezeichnung in Vortrag und Geberde, vor die Anschauung stellt: eine solche Opferhandlung ist an und für sich schon ein gottesdienstliches Drama, ist das ursprüngliche Mysterienspiel. Nur fällt hier das Mysterium mit dem Spiele, mit der vorgestellten Handlung, so einheitlich zusammen, dass diese, nicht wie in den griechischen Mysterienspielen, als eine blos symbolisch vorgebildete und vorgestellte Handlung, nicht als ein blosses Geheimweihen-Schaustück, vom Priester den Adepten vorgespielt wird; sondern als eine wirkliche, vor den Augen der christlichen Gemeinde sich vollbringende Wandelung den Gläubigen zum Bewusstseyn kommt.

Schon „Bruder Bertholds Predigt“ [1] erklärt die Bedeutung der Messe an den geschichtlichen Vorgängen im Leben und Tod des Heilands. Der Messpriester erscheint dabei als Darsteller derselben. [2] So heisst es in einer Stelle der Predigt: „Dar nach strecket der priester di arme serr von ime. daz bezeichnet daz unser herre gedent wart an daz heilege cruce als ser . . . unt swaz der prister dar nach tuet daz bezeichent allez di marter di unser herre leit an dem cruce.“ Die durch den Priester dargestellte Schauhandlung sowohl, wie ihr, das Sühnopfer vergegenwärtigender Sinngehalt, kennzeichnen die Messhandlung als einen in Form und Bedeutung dramatischen Act; als eine Liturgie-Mysterie, welcher nur ein Schritt zur „liturgischen Mysterie“, zum wirklichen Mysteriendrama, fehlt: die dramatische Absicht. Diesen Schritt wird denn auch der liturgirende Priester thun. Die vor dem Messaltar die Opfersendung Christi immer wieder, als erneut, vergegenwärtigende Liturgie; das zwischen Priester und Gemeinde sich vollbringende Mysterium, wird aus der Tiefe seines speculativen Geheimsinnes heraustreten, und sich schaubildlich zu den geschichtlichen Lebens- und Leidensmomenten des Heilands, zu einem wirklichen, und innerhalb der Kirche, dargestellten Schauspiel entfalten, dessen dramatisches Personal dieselben Kirchenglieder bilden, welche in der Liturgie selbst zusammenwirken:

1) Nürnberger Handschrift des H. v. Radowitz. Bl. 5–12. — 2) Vgl. Mone, Schausp. d. Mittelalt. II. S. 357.

Priester und Gemeinde. In dieser ersten ursprünglichen Form des liturgischen Mysteriendrama's, welche als tableauartiges oder pantomimisches Schaubild, bis in die frühesten Jahrhunderte des christlichen Gottesdienstes zurückreichen dürfte, erscheint das liturgische Drama noch als ein Theil der Liturgie selbst. Aus einer von Jean de Bayeux, Bischof von Avranche, über die Liturgie der normännischen Kirche im XI. Jahrhundert verfassten Abhandlung [1]) ersieht man, dass die in den Kirchen dargestellten Mysterien einen Bestandtheil der Liturgie bildeten. Nach Maassgabe als sich dieselben vom Gottesdienste loslösten, das Spiel über die Mysterie die Oberhand erhielt; die Geistlichen selbst, um die schaulustige Menge zu fesseln, possenhafte Zwischenspiele in die Mysterien einschoben: wandte sich auch die Kirche von diesen Vorstellungen ab. Die herbeiströmende Volksmasse nöthigte bald, die Spiele aus dem innern Raum der Kirche auf den Vorplatz derselben oder in die Kirchhöfe oder vor die Kirchenthür zu verlegen, so dass diese die hintere Wand des Schauplatzes, den Hintergrund der obersten Bühne vorstellte, wo Gott Vater seinen Abgang hatte. [2]) Bis endlich die aller liturgischen Betheiligung entkleideten Mysterienspiele den Jongleurs, späterhin den Zünften und Brüderschaften, und schliesslich den Stadtschulen anheimfielen. Wir werden bei der Einzelbehandlung der Dramengeschichten der verschiedenen christlichen Völker die Mysterien und sonstigen geistlichen Spiele auf diesem, das poetische Kunstdrama vorbereitenden und von ihm bedingten Stufengange begleiten. Vorläufig haben wir noch einige allgemeine Andeutungen über die liturgische Mysterie vorauszuschicken.

In der schon zu Tertullian's Zeiten († 220) vollständig geordneten Liturgie und Messfolge [3]) lässt sich, nächst dem eigentlich dramatischen Grundmomente, nächst der Opferhandlung, auch das zweite Formelement des Drama's, der diegematische oder epische Bestandtheil der Messe, in der Prophezeihung und im Evangelium erkennen; den beiden Stücken, welche im ersten

1) Liber de officiis ecclesiasticis a Joh. Abrinc. (Avranche) episcopo. 8°. Rothomagi 1679. — 2) A. Ebert, die englischen Mysterien. Jahrbuch für Roman. u. Engl. Literat. Berlin 1859. I. S. 49. — 3) Mone, Lateinische u. Griech. Messe aus dem 2. bis 6. Jh. 1850. S. 75.

und noch weit in das zweite Jahrhundert hinein den ersten Theil der Messe ausmachten, und die im Gregorianischen Messbuche bekanntlich das dritte und sechste Glied der ersten Abtheilung der Messe, der Missa Catechumenorum et Excommunicatorum, bilden. Diesen ersten Theil, der das Evangelium mit der Predigt abschliesst, bezeichnet Tertullian als verbum Dei. Den zweiten Theil der Messe, die Missa fidelium, welcher das Opferamt enthält, nennt er Sacrificium. Wort und Opfer, Rede und Sühnethat, Erzählung und Handlung, Exposition und Katastrophe, sind dies nicht eben auch die das tragische Opferspiel bildenden Grundtheile? Vertritt nun die „Prophezeihung" (profetia in der Gallicanischen und Spanischen Messe [1])) das alte Testament, wie das Evangelium dessen Erfüllungsbotschaft bedeutet: sollten wir in letzterem, als dem Schlussgliede der ersten Messabtheilung, nicht auch — wenn überhaupt eine genetische Formenverwandtschaft angenommen werden darf — das der Peripetie entsprechende Uebergangsglied, das Durchgangsmoment erblicken dürfen aus der Exposition zur Katastrophe? Aus der Verheissung (Prophetie) des alten Testamentes zur Erfüllung, die das neue kundgiebt und des göttlichen Leidenshelden Opferblut besiegelt?

Den dritten zur Gestaltung des Drama's wesentlichen, den lyrischen, Bestandtheil verkündet die Liturgie, wie mit tausend Engelzungen, in den Responsorien, wo die Chorgemeinde dem vorsingenden Priester antwortend einstimmt [2]); bezeugt die Liturgie in den Antiphonien, wo zwei Chöre derart im Gesange wechseln, dass ein Chor dem andern antwortet [3]), und zwar Vers um Vers, „versweis gesungen" [4]); bekundet die Liturgie in den Hymnen, Prosen [5]), in all den gottesdienstlichen Gesängen, die

1) Mabillon, De liturgia gallicana etc. Par. 1685, I. p. 36. — 2) Isidor., De Ecclesiast. officiis l. 1. c. 8. — 3) Antiphonia pro ea tantum vocum oppositione accipitur qua bini cantorum chori cantum alternant. S. Responsorialia et Antiphonaria Romanae ecclesiae a S. Gregorio Magno disposita etc. Rom. 1686. p. 21. — 4) Mone, Schausp. d. Mittelalt. I. S. 6. n. 1. — 5) Prosa, auch Tropus u. Sequenz genannt, heisst in den Ritualen das Gebet, welches an den grossen Festtagen, in der Messe vor dem Evangelium gesungen wird (Ducange s. v. Prosam.); ein Zwischengesang von unmetrischer Construction. Vgl. Ferd. Wolf, Ueber die Lais, Sequenzen u. Leiche etc. Heidelb. 1841. S. 191. Anm. 27. u. S. 92 ff.

zwischen Priester und Gemeinde wechseln, wie die Gesänge zwischen Schauspieler und Chor in der alten Tragödie.

Noch sichtbarer tritt die Formenverwandtschaft der griechischen Tragödie mit den kirchlichen Acten und Schaustellungen der Urliturgie in der Aufeinanderfolge ihrer symbolisch-rituellen Momente hervor. Schon die Einrichtung und Scenerie des christlichen Gotteshauses erinnert an die der alten Bühne. Nur erscheint die Beziehung des Aeussern zu seiner Bestimmung, der Scene zur Handlung, ungleich geistiger, gedankenbildlicher in der Schauvorrichtung des christlichen Gotteshauses, als in der Scenerie des alten Theaters. Wie die Christuslehre die speculativ geistigste und seelenheiligste aller Religionen ist, stellt auch ihr Gotteshaus die von ihrer Glaubenslehre am tiefsten durchdrungene Architektur dar; eine Tempelform, aufs innigste von der Symbolik ihres Dogma's durchzogen und erfüllt. Mehr als irgend ein Tempelgebäude erscheint das christliche als eine architektonische Sÿmbolik des Geistes ihrer Lehrbegriffe. Es ist das wie von selbst aus dem geistigen Gehalte des Glaubensbekenntnisses zu dessen fester Form gleichsam herauskrystallisirte Baugebild; das Erlösungswerk als architektonisches Kunstwerk, in Gestalt einer himmelanstrebenden Kreuzeserhöhung, umstarrt von Marterwerkzeugen; umflochten und umwunden von Dornenkronen. So durchschienen von dem Lichte der Passionsidee und Kreuzesopfermystik; so getränkt und durchschmolzen von Christi Geist, Blut und Sendung, wie die Fensterkrystalle der gothischen Münster und Kapellen von den glühenden Farben der Heiligenbilder, diesen leuchtenden Evangelien, diesen glänzenden Mysterien der Glasmalerei. Zeigt auch das christliche Gotteshaus nicht gleich im Beginn eine solche vollkommene Durchglühung von seiner Gottes- und Glaubenslehre; eine Durchlichtung, die Jehova's im jüdischen Tempel aus „Silber-Himmelswolken" sich offenbarenden Gottesglanz durch das Gotteshaus selbst gleichsam ergiesst, es erhellend zu einer gottdurchglänzten Wolkenglorie als Bauwerk — zeigt auch das christliche Gotteshaus eine solche, jenen von Sonnenstrahlen vollgesogenen Bononischen Steinen vergleichbare vollkommene Sättigung mit seinem Glaubensinhalt erst auf der Höhe der sogenannten gothischen, richtiger deutschen, Baukunst: so spricht doch schon aus den Grundformen der gottesdienstlichen Versammlungsräume und Einrichtungen der ersten Kirche

diese Symbolik des christlichen, seinem innersten Wesen nach dramatischen Geistes.

Der gegen Osten angebrachte Altartisch erinnert an die Thymele, den Opfertisch des Dionysos, den Tisch (ἐλεός) [1]) des Thespis, dessen erstes Spielgerüst. Der Gang von der im Westen angebrachten Kirchenthür bis zum Altartisch stellte den Weg vom Eintritt in das Christenthum bis zum Empfange des Abendmahls dar. Hierbei dürfen wir an die Wanderung des Apollon zu dem uralten Altar von Tempe denken, und von da zurück bis Deipnias, wo der fastende Gott die erste Mahlzeit auf seiner Bussfahrt hielt. [2]) Dass nach der Kirchen-Symbolik der Gläubige den sinnbildlichen Weg zum seelenstärkenden Mahle nimmt; dass hier Gott und Mahl sich vermischen: bezeugt nur die tiefere, die wirklich vollbrachte Durchdringung des Göttlichen mit dem Leiblichen und dessen Eingestaltung in dasselbe, im Zwecke vollkommener Heiligung, bis zum Einheitsbewusstseyn und geistigen Genusse dieser Einheit; wie denn auch die Abendmahlshandlung die Vereinigung Christi mit den Gläubigen bedeutet. Apollon's Pilgermahl geht ganz in natursymbolischer Verbildlichung auf, deren sinnliches Abbild das Mahl vorstellte, welches der Delphische, den Apollo und dessen Busswanderung spielende Knabe einnahm. [3]) Das christliche Abendmahl hat dagegen als ein geschichtssymbolisches Wahrzeichen zu gelten: dass jenes urerste durch den Genuss der verbotenen Frucht, durch Ungehorsam, also Untreue und Liebes-Absage gegen Gott, als Erbfluch fortwirkende Schuldmahl nur durch ein Versöhnungs- und Liebesopfermahl gesühnt ward, welches Gott und Menschenwelt, Schöpfer und Creatur, so innig wieder vereinbart wie Geist und Leib. Die Abendmahlshandlung hat sonach die Bedeutung eines Schöpfungsactes, einer läuternden Wiedergeburt der geschichtlichen Menschheit, eine Bedeutung, die wir auch in der dramatischen Handlung, allein zuvörderst nur vorbildlich und vorschaulich, verheissungsweise und prophetisch, abgespiegelt fanden; die aber nun erst, in Kraft der geschichtlichen Beglaubigung durch Christi Liebesopferwerk, Leiden und Besiegelung mit seinem Tode zum Heil und

1) Gesch. d. Dram. I. S. 117. — 2) Gesch. d. Dram. Einleit. S. 57. — 3) Gesch. d. Dram. a. a. O.

für die Heiligung der Menschheit, ihre göttliche Weihe, wie die dramatische Handlung nun erst ihre volle, geschichtlich beurkundete, kathartische Sühnkraft empfing.

Dürfen wir ferner in dem von Gitterwerk abgeschlossenen und erhöhten Altarraum der christlichen Kirche nicht einen der antiken Bühne ähnlichen Schauplatz; in dem liturgischen Altardienste nicht ein dem Götter- und Heroenspiel der alten Tragödie verwandtes Zusammenwirken von gottmenschlicher Personengestaltung erblicken? Mit dem Unterschiede freilich, dass die Liturgie die Urwesenheiten der welt- und geisteswirklichen Hypostasien, die urbildlich substanziellen, die wahrhaftigen Personen jener mythischen Götter und Helden als Offenbarungen eines Weltenmysteriums, aus dem dramatischen Process ihrer Abendmahlshandlung hervorgehen lässt und zum Bewusstseyn bringt. Stellte die hintere Bühnenwand, die Scene des griechischen Theaters, den Königspalast vor [1]): so deuteten die Bilder von Christo und Maria an der Wandfläche hinter dem Altar in den ältesten christlichen Kirchen den himmlischen Königspalast an; das Wohnhaus des Königs der Könige. Die sogenannte königliche [2]), für den König und den ersten Heldenspieler (Protagonisten) bestimmte Thür in der Mitte der griechischen Scenenwand konnte das Vorbild zur Mittelpforte im Hintergrunde der Kirche abgeben, in welcher der Gläubige die Pforte des Himmels selber sich öffnen und schliessen sah. So wie jene rechts und links von der königlichen Mittelthür angebrachten Nebenthüren zum Ein- und Ausgang für die übrigen Schauspieler sich mit den Seitenthüren neben der Mittelpforte in der hintern Kirchenwand vergleichen lassen, durch welche die Dienerschaft des Herrn, Priester und Diakonen, zur Verrichtung ihrer heiligen Handlungen schritten. Aehnlich — so dürfen wir annehmen — bezeichne im Verfolge der symbolisch-liturgischen Darstellung das abwechselnde Sichöffnen und Schliessen der Mittelthür oder Pforte des Himmels gewisse Sammelpunkte und Pausen, die wir als eben so viele dramatische, eine Steigerung in der Bedeutsamkeit der liturgischen Handlung vorbereitende Acte betrachten können. Beim Klang der Glocken, die das heilige, in der Nacht vom Samstag auf

1) Gesch. d. Dram. I. S. 145. — 2) Das. S. 146.

Sonntag gefeierte Amt einläuten, öffnet sich die Pforte des Himmels. Der Presbyter tritt aus dem Heiligthum heraus, das von Thymianwolken umwallte Rauchfass schwingend; — ein Bild, das vielleicht das Schweben des göttlichen Geistes über den Urgewässern bedeutet. Zugleich erscheint der Diakon, eine brennende Kerze in der Hand, die an den ersten Schöpfungsruf: „Es werde Licht!" erinnert. Die Vergegenwärtigung eines Schöpfungsactes erkannten wir schon in der Messe, oder Abendmahlshandlung, und mit der Weltschöpfung werden wir auch Mysterienspiele beginnen sehen, wie z. B., um eines im Vorbeigehn zu nennen, jenes von J. Zacher zuerst mitgetheilte mittelniederländische Osterspiel.[1]) Das Tiefbedeutsame der christlichen Liturgie und der aus ihr hervorgegangenen liturgischen Mysterienspiele liegt eben in dieser Veranschaulichung des Schöpfungsgedankens, als eines Erlösungswerkes. Wogegen die griechische Tragödie noch als eine der ägyptischen Mysterie verwandte Todesfeier erscheint, die erst mit Satyrspiel und Komödie, und nur äusserlich verknüpft, eine Auferstehungsfeier versinnbildlichte; aber eine Auferstehungsfeier der Natur, als Geschöpfesfreude ob dem Wiedererwachen der Schöpfung aus dem Todesschlafe; nicht als Schöpferfreude; nicht als Verherrlichung des in seinem Schöpfer sich freuenden und mit ihm sich Eins wissenden Menschen; nicht als Sieg über die Natur, über Tod und Sünde, durch den befreienden Geist der Liebe und Versöhnung; nicht als das tiefinnerste Weltmysterium; nicht als eine Gottschöpfung, eine Erschaffung Gottes, als Offenbarung im Geiste; in dem unmittelbar Gott fühlenden, ihn von Angesicht zu Angesicht schauenden, sein Wesen als ein ihm gleiches erkennenden Menschengeiste; und dies mit einer Glaubensstärke erkennend, die alles syllogistische Wissen, alle Erforschungswahrheiten, alle mathematischen Beweisformeln und Evidenzen an Ueberzeugungskraft und Begründung unendlich übertrifft, weil in ihr der Quell der Wahrheit selber ruht. Die weltfreudige Lichtseite zu der Weltunseligkeit des indischen Brâma, für den der Schöpfungsact ein Abfall von ihm selbst, die verlorenste Selbstentfremdung und Verleugnung, eine Knechtschaft Gottes, das jammervollste Gotteselend ist.

1) M. Haupt, Zeitschrift für Deutsches Alterthum. Bd. II. S. 303—350.

Im modernen oder christlichen Kunstdrama soll derselbe Gedanke als die poetische Blume jener mystisch-symbolischen Darstellungen und Evangelien-Spiele aufgehen; soll, durch denselben Erlösungsgedanken, die Weltgeschichte, die Geschichte der Menschheit, aus ihrer Verweltlichung und Unfreiheit zur heiligen Geschichte, nicht religiös-mystisch, sondern in frei poetischer Klarheit, als Kunstgebild sich gestalten; als vollkommen dramatisches Kunstgebild. Nicht in Weise der Mysterienspiele, die, ihrer geistlichen Poetik gemäss, das Leben Jesu, in getreu epischer Abfolge nach den Evangelien, als scenische Bilderschau darstellten; gleichwohl aber, wie die Mysterien dogmatisch, so vom Leben Jesu, dem Geiste nach und kunstbewusst durchdrungen; vom Geiste seines Befreiungswerkes handlungsinnerlich, absichtstief, erfüllt. Das Alles sollte das moderne Drama zur Anschauung bringen. Wir werden aber mit Betrübniss gewahren, wie wenige Dramen, selbst berühmter Dichter, dieser Aufgabe, diesem poetischen Grundgesetze, nachkommen; ja wie ganze Dramengattungen ganzer Nationen und Zeitalter, als Widerspiel zur „mittelalterlichen Barbarei“, in der Barbarei eines classischen Formalismus stecken; andere wieder das Faulpolster einer ideenlosen, sogenannten ästhetischen „Versöhnung“ ihrem Publicum unterschieben, und wie Mephisto's „luftige zarte Jungen“ den schlafenden Faust, es umgaukeln mit süssen Traumgestalten, und versenken in ein Meer des Wahns, des traumseligen Wahns und Geisteskitzels einer blossen ästhetischen Befreiung; will sagen, Entleerung von allem Lebensinhalt. Wie tief unter die mittelalterlichen Mysterienspiele werden solche Dramen zu stellen seyn! Knüpfen wir an unsere symbolisch-liturgische Darstellung wieder an.

Nach dem Eintritt des Presbyter mit Rauchfass und des Diaconus mit brennender Kerze stimmte die Gemeinde den 104. Psalm an, die heilige Naturhymne, jenes Lob Gottes aus dem Buche der Natur: „Lobe den Herrn, meine Seele! Herr, mein Gott, Du bist sehr herrlich, Du bist schön und prächtig geschmückt“ u. s. w. Ein Schöpfungslied, das schönste, das je gesungen worden. Nun treten Presbyter und Diakon in's Heiligthum zurück. Die Pforte schliesst sich. Erster Act. Die Naturfeier nimmt den Uebergang zur Menschenerschaffung; zur Erschaffung des Ebenbildes Gottes, seines Wesens und Geistes im Fleisch, die in der

Gemeinde aber auch zugleich die Erinnerung an den Ausgangspunkt der Menschengeschichte weckt; an den Abfall vom Geiste Gottes, an den Sündenfall. Jetzt tritt der Diaconus aus der Nebenthür mit dem Rauchfass ein. Der Chor singt aus dem 130. Psalm, dem „Gebet um Vergebung der Sünden" den 7. und 8. Psalmenvers: „— Bei dem Herrn ist Gnade, und viel Erlösung bei ihm. Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden." Die Mittelpforte öffnet sich; der zweite Act beginnt. Es erscheint der Presbyter und liest prophetische Abschnitte aus dem Alten Testament vor, die auf die einstige Erscheinung des Heilands hinweisen. Gebet und Segen. Buss- und Klagelieder tönen fort. Kyrie Eleison, begrüsst von den ersten Strahlen des anbrechenden Sonntags (Tag des Herrn). Denn die Sonne ist Symbol des „Lichtes der Welt." Der Diakon stimmt das Gloria an, den die Geburt des Heilandes feiernden Lobgesang der Engel: „Ehre sey Gott in der Höh." Psalmenlection. Die Pforte hat sich wieder geschlossen. Es beginnt die dritte Handlung. Durch die Pforte des Himmels schreitet der Bischof mit der übrigen Geistlichkeit herein; eine Hindeutung auf Jesus in Begleitung seiner Jünger. Denn nun tritt der Retter aus der Verborgenheit hervor, um öffentlich vor dem Volke seine Sendung zu bekunden. Hierauf folgte die Darstellung des Lehramtes Christi: Biblische Lection, Vorlesung von Abschnitten aus dem Gesetz und den Propheten; die Epistellection; das Evangelium; die Predigt.

Hiermit war für die zum Abendmahlsgenuss nicht Berechtigten (die Katechumenen und Excommunicirten) der Gottesdienst geschlossen. Nach unsern, bei Berührung der römischen und gallicanischen Messe, gegebenen Andeutungen werden sich auch die fernern Abschnitte bezeichnen lassen, entsprechend den Acten des Drama's, die sich ihrerseits, den Grundtheilen desselben gemäss: Exposition, Peripetie und Sühne, gliedern; wie letztere wieder bei Aeschylos zu dem grossen trilogischen System erwuchsen, das wir in den meistens auf drei Tage ausgedehnten Mysteriendarstellungen in eigenthümlicher Weise wieder werden auftreten sehen, und dessen letzte Spur wir vielleicht in der Dreitheilung, in den Jornadas (Tage) des spanischen Drama's, werden erkennen dürfen.

So viel mag über die Formverwandtschaft der christlichen Urliturgie mit dem antiken Drama genügen. Näheres über die

altliturgische Feier suche man in den dahin einschlagenden Schriften, deren gegen Ende des 16. Jahrhunderts beginnende Literatur man in einem neuern englischen Werke angegeben findet.[1]) Wir fügen den bereits von uns genannten Quellen dieser Materie noch Durandi's Werk hinzu.[2]) Eine auszugsweise, von uns benutzte Zusammenstellung der Vorgänge bei der Urliturgie giebt auch Alt.[3])

Schon in frühester Zeit, wie bereits erinnert, mochten sich „lebende Bilder" aus der Geschichte Jesu dem Gottesdienste zugesellen, in Tableau's, worin die Geistlichkeit selbst die Personen vorstellte. Aus dem 5. Jahrhundert werden derartige kirchliche Darstellungen in Bildertableau's, wie die Anbetung der Magier u. s. w. geschichtlich bezeugt.[4]) Doch konnten solche stumme Gruppenspiele schon zur Zeit der vom h. Ignatius Bischof in Antiochien (um 69), daselbst eingeführten antiphonischen Chorgesänge bestanden haben. In der Verbindung dieser Gruppen-Scenen mit den Antiphonien, namentlich in den Weihnachts- und Ostervigilien, glauben wir die ersten geschichtlichen Anfänge der gottesdienstlichen Theaterspiele zu erblicken. Dergleichen Schaustellungen haben gewiss auch in der griechischen Kirche zu Constantinopel, wo die Antiphonien unter Constantin d. Gr. von den Bischöfen Flavianus und Theodorus eingeführt wurden, bei der Feier des Osterfestes nicht gefehlt, welches daselbst, laut Eusebius, mit ausserordentlicher Pracht begangen ward. Wie sehr in diesen ursprünglichen Kirchengesängen die dramatische Färbung und Wirkung erstrebt wurde, lässt sich aus den rechtgläubigen Hymnen ersehen, welche Ephrem Syrus im 4. Jahrhundert den ketzerischen Hymnen des Gnostikers Bardesanes und seines Sohnes Harmonius entgegenstellte.[5]) Von ähnlichem Eifer für die rechtgläubige Kirche

1) Origines liturgicae etc. by the Rev. William Palmer, in two Voll. sec. ed. Oxf. 1836. I. p. 4. — 2) Rationale divinorum officiorum libri VI. Strasb. 1486. 4. Das Cap. de nocturno officio Sabbati sancti col. 1106. Edm. Martene, Tract. de antiq. eccles. disciplina. Lugd. 1706. De Pasch. festo c. XXV. p. 477. — 3) Theater und Kirche. S. 336 f. — 4) Jubinal, Mystères inédits 1837. Préf. p. VIII: Le cinquième siècle se présente lui avec son cortège de fêtes religieuses durant lesquelles on mime, ou figure dans l'église l'adoration des Mages, les Noces de Cana, la mort du Sauveur etc. — 5) Select metrical hymns and homilies of Ephraim Syrus transl. from the origin Syriac by Henry Burger. Lond. and Berlin 1853. 8.

erfüllt, strebte der heilige Chrysostomus den Glanz der von den Arianern bei nächtlichem Fackelschein und unter Wechselgesängen abgehaltenen Processionen durch grössere Pracht und noch wirksamere Antiphonien (ὠδὰς ἀντιφώνους) in seinen Processionen zu überbieten. [1])

Als die ältesten gottesdienstlichen, von Geistlichen in den Kirchen dialogisch recitirten und gesungenen Mysteriendramen gelten bis jetzt die vier, nebst noch sechs andern [2]), von Monmerqué für die „Gesellschaft der Bibliophilen" herausgegebenen Mysterien aus dem 11. Jahrhundert, in lateinischer Sprache: Die Mysterie von den Magiern; vom Betlehemit. Kindermord; von der Auferstehung, und die von der Erscheinung in Emaus. Das provenzalische, sogenannte Mysterium von den klugen und thörichten Jungfrauen [3]), das noch älter, zwischen Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts gesetzt wird [4]), weist Mone mit Recht den Parabelspielen zu [5]); im Unterschiede von der eigentlichen Mysterie, welche auf einem biblisch geschichtlichen Ereignisse beruht. Was jene Klosterspiele vom Jahre 815, nebst anderweitigen dramatischen Arbeiten, die der Abt Angilbert unter Karl d. Gr. in friesischer Sprache soll geschrieben [6]); was ferner jene „letzten Scenen" eines geistlichen Drama's anbetrifft, welche Plümicke in einem Manuscripte der Breslauer Stadtbibliothek vom selben Datum (815) will gesehen haben [7]): so scheinen uns diese Angaben, sammt dem von Gottsched [8]) in einer noch unentdeckten Chronik gefundenen Schauspiele, zu den apokryphen Fünden und den Mysterien alterthümelnder Geisterseherei zu gehören.

1) Socrates, Hist. eccles. l. IV. c. 8. — 2) Sämmtlich in einem Mst. von Saint-Benoît-sur Loire enthalten. — 3) Mst. 1139 auf der Par. Bibl., von Raynouard, Wright und Francisque Michel bekannt gemacht. Vgl. E. de Coussemaker, Drames liturgiques du moyen age (Texte et Musique). Rennes 1860. 4. p. 7 ff. Notices etc. p. 311 ff. In Deutschland wurde erst 1322 in Eisenach vor dem Markgrafen Friedrich von Meissen ein Spiel von den 10 Jungfrauen aufgeführt. Meineken, Rer. german. script. t. II. col. 1784; t. III. col. 326. — 4) Fauriel., Hist. de la Poésie provençale. Paris 1846. t. I. p. 255. — 5) Schauspiele des Mittelalters II. S. 29. — 6) Lebeuf, Discours sur l'état des Sciences sous Charlemagne. Mélanges histor. et littér. I. p. 57 ff. — 7) Flögel's Geschichte der Komisch. Literat. Bd. IV. S. 281. — 8) Nöthiger Vorrath. I. S. 4.

Näheres uns vorbehaltend, erwähnen wir in diesen allgemeinen Vorbemerkungen noch der sechs, nächstältesten lateinischen Mysterien aus dem 12. Jahrhundert bei Monmerqué, und des ludus paschalis vom Antichrist, welches, nach Pez [1]), in Deutschland im 12. Jahrhundert für Kaiser Friedr. Barbarossa verfasst und wahrscheinlich auch vor ihm dargestellt wurde, und dessen auch Tiraboschi als der für ihn damals ältesten Mysterie gedenkt. [2])

Die Sprache der gottesdienstlichen Mysterien war ursprünglich, wie sich von selbst versteht, lateinisch, und zwar im Kirchenstyl. Was Mone mit Bezug auf das deutsche Mysterienspiel folgert [3]), dass nämlich die strophischen lateinischen Gesänge, womit in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert diese einfache Abfassung ausgeschmückt worden, die nächste Veranlassung gaben, eine deutsche Uebersetzung derselben beizufügen; wesshalb die deutsche Sprache in den ältesten Stücken „gleichsam nur aushülfsweise" vorkäme, und zwar nur als Uebersetzung jener strophischen Lieder, die nicht ursprünglich zum Kirchentexte gehörten — ein ähnliches allmähliches Hineinwachsen der Volks- und Landesidiome in die lateinische Kirchensprache, bis diese gänzlich von ihnen verdrängt und absorbirt ward, glauben wir für die Mysterienspiele überhaupt, für die Kirchendramen aller christlichen Völker, annehmen zu dürfen. In Ansehung des französischen Kirchendrama's bestätigen dies auch die Epistolae farsitae (Epîtres farcies): Wechselgesänge zwischen Volk und Geistlichkeit, von dieser in der Kirchensprache, vom Volk in der Vulgarsprache (langue vulgaire) gesungen. [4]) Prototypisch gleichsam tritt dieses Abwechseln von Kirchen- und Volkssprache in dem schon genannten provenzalischen, dem bis jetzt ältesten noch vorhandenen, geistlichen Drama von den klugen und thörichten Jungfrauen hervor, worin die Oelhändler provenzalisch, die Jungfrauen, Jesus Christus und der Engel Gabriel bald provenzalisch, bald lateinisch sprechen. [5])

Als den ersten Versuch, den Kirchentext in der Volks-

1) Ludus Paschalis de adventu et interitu Antichristi, in Bern. Pez, Thes. noviss. Anecdot. t. II. p. 3. p. 185 ff. — 2) Storia della letterat. ital. etc. Vol. IV. l. 3. c. XXIV. p. 617. (Mil. 1824.) — 3) a. a. O. I. S. 45. — 4) Jubinal. a. a. O. Préf. p. IX. — 5) Fauriel a. a. O. p. 256. Coussem. a. a. O.

sprache vorzutragen, bezeichnet Mone [1]) das französische „erzählende“ Schauspiel, La Ressurrection [2]), aus dem 12. Jahrhundert. „Erzählende Schauspiele“ nennt Mone diese Gattung von Kirchendramen, weil die Aufführung eines solchen nicht im Handeln, sondern im Hersagen stillstehender Personen bestand. Als Zwischenglieder zwischen diesem erzählenden (blos recitirenden) und dem Schauspiel in mimischer Gesprächsform, dem eigentlich dramatischen, handelnden Schauspiel, betrachtet Mone jene geistlichen Stücke, in welchen sich die redenden Personen selbst mit Angabe ihres Namens einführen, wozu das Fronleichnamsspiel bei ihm [3]) einen Beleg giebt.

Um zwei Jahrhundert mindestens gehen die aus der heiligen Legende entsprossenen Mirakelspiele den bekannt frühesten Mysteriendramen voran. Schon das 10. Jahrh. hat uns in dem Wunder- und Bekehrungsspiel der Nonne Hroswitha diese Dramengattung in ihrer vollen Blüthe gezeigt; als eine classische Nachblüthe und als die Schlüsselblumen zugleich des künftigen Mirakelflors. Das nach Hroswitha's Legendendramen nächstälteste Mirakelspiel von der heil. Catharina, das jener, nach England an die Klosterschule von Saint-Alban berufene Godofredus aus der Normandie zu Dunstaple in anglo-normännischer (französischer) Sprache verfasste und daselbst von seinen Schülern aufführen liess, fällt in den Anfang des 12. Jahrh. (1110). [4]) Von diesem Godofredus oder Geffroy, der als Abt von Saint-Alban 1146 starb, wird noch bei den anglo-normännischen Trouvères die Rede seyn, zu denen auch er gehörte, und die als die Schöpfer des in französischer Volkssprache (roman français) verfassten Drama's zu betrachten sind. Doch war Geffroy's Mirakelspiel von der heil. Catharina keineswegs das erste in England. Vielmehr wurden dem Guilelmus Stephens zufolge, welcher ein halbes Jahrh. vor Math. Paris schrieb, schon vor Geoffroy's Mirakel der heil. Catharina dergleichen Spiele aus dem Leben der Heiligen, aber allem Anscheine nach, in lateinischer Sprache dargestellt: Representa-

1) a. a. O. II. S. 29. — 2) Théatre franç. par Monmerqué et Michel. p. 11 ff. Coussem. a. a. O. Notices etc. p. 320 f. — 3) Altdeutsche Schauspiele. S. 145. — 4) Mathieu Paris (schrieb 1240) Vita Abatum Sancti Albani ed. 1639. p. 55 ad annum 1110. Warton II. p. 18. De la Rue, Bardes et Jongleurs t. II. p. 52 ff.

tiones quibus claruit constantia Martyrum, berichtet der genannte Chronist.[1])

Fast gleichzeitig mit den in der Volkssprache abgefassten und dargestellten Mirakelspielen lösten sich, ursprünglich ebenfalls durch die anglo-normännischen Trouvères, von den liturgischen Mysterien- oder Kirchendramen die sogenannten Moralitäten los, in welchen die geschichtliche Symbolik des Erlösungswerkes in ein Allegorienspiel personificirter Tugenden, Geisteskräfte, Seelenbeziehungen zum Göttlichen, und sittlich religiöser Cardinalmächte, umgewandelt erscheint; anfangs im Zwecke erbauender Volksbelehrung und frommsittlicher Anregung für's praktische Leben zu Werken der Nächstenliebe und Barmherzigkeit; bald aber mit satirisch-polemischen Tendenzen. Die allegorischen Moralitäten des 12. Jahrh. stehen noch, durch ihre Einführung des Erlösers, als Schlichters und Austrags der dramatischen, auf den Sündenfall bezüglichen Conflicte, im Zusammenhang mit dem geistlichen Drama. Eine solche theologische Moralität erfasste der anglo-normännische Trouvère Guillaume Herman (1127—1170), im Auftrage des Priors von Kenilworth.[2]) Eine andere ähnlichen Inhalts schrieb Etienne Langton, Lehrer der Theologie zu Paris, dann Erzbischof von Canterbury (1207), zuletzt Cardinal von St. Chrisogan.[3]) Wir werden auf diese frühesten Moralitäten aus dem 12. Jahrh. noch zurückkommen. Das erste Beispiel von allegorischen Figuren in einem deutschen Passionsspiel aus dem 15. Jahrh. findet Mone[4]) in den Personificationen der christlichen Kirche und der Synagoge (Christiana und Judaea), die hier als redende und handelnde Personen auftreten. Mone folgert daraus einen Zusammenhang mit dem französischen Schauspiel; denn in der Passion de notre Seigneur bei Jubinal[5]) erscheinen die Sainte Église, Vieille Loy und die Synagogue ganz ähnlich und an derselben Stelle des Stückes als handelnde Personen.

Im 13. Jahrh. hatte sich in Frankreich das Drama fast schon ganz von der Kirche losgemacht. Unter allen aus dieser Zeit

1) Vita Sanct. Thomae Archiep. ap. Howe, Survey of London p. 480. Henric. Fits Stephen, Descript. of the city of London p. 73. — 2) De la Rue a. a. O. II. p. 52. — 3) Das. III. p. 5—12. Jubinal, Myst. inéd. Préf. p. XV. — 4) Schausp. d. Mittelalt. II. S. 163. — 5) Myst. inéd. II p. 258.

auf uns gekommenen Stücken, sagt Jubinal [1]), bezieht sich kein einziges auf religiöse Gegenstände. Das Mirakel des Theophilus vom Trouvère Rutebeuf ausgenommen, einem Laien, dessen Stichblatt die Geistlichkeit war. Dieses Mirakelstück, wovon noch zu sprechen seyn wird, und das Spiel des heil. Nicolas (le Jeu de S. Nicolas) vom Trouvère Jean Bodel aus Arras, aus dem Ende des 13. Jahrh., möchten, meint Jubinal, von Geistlichen; die vier übrigen [2]) von Laien gespielt worden seyn. Die Emancipation des Drama's von den geistlichen Spielen und der Ritterpoesie hält mit der Entwickelung des Bürgerstandes Schritt. Mit der seit dem 12. Jahrh. wachsenden Macht der Commune, der treibenden Wurzel einer neuen politischen Gestaltung, ging auch die, mittelst der dramatischen Spiele, ausgeübte Herrschaft der Kirche in die Hände der weltlichen Brüderschaften über. Während des 13. Jahrh. rang der „dritte Stand" mit der Geistlichkeit um den Besitz des Theaters. Im Beginne des 14. hatte das, von den Gewerken, Zünften und Genossenschaften, als seinem damals mächtigsten Ausdruck repräsentirte Volk der Kirche die Herrschaft über die Welt entrissen, so die Bretter bedeuten, und von dem Brettergerüste des Theaters aus, wie von einem Belagerungsthurm hernieder, in die Hochgewalt der Kirche selbst Wallbrüche geschlagen, durch welche die Reformation eindrang, die dann auch die „feste Burg" in Besitz nahm. Weit früher als in Deutschland griff das Drama in Frankreich die Kirche an. Hier werden wir die hinsichtlich ihres weltlichen Charakters gleichartigen Theater-Gesellschaften oder Genossenschaften, die confréries de la Passion (seit 1398), de la Basoche (seit 1285 oder 1303) und die der Enfans sans souci (unter Charles VI. 1380—1422), was Stoff und Behandlung ihrer Schauspiele betrifft, gegeneinander wettkämpfen sehen. Die geistliche Tragödie der Passionsbrüderschaft wird einen harten Straus mit den satirisch-polemischen Moralitäten der Basoche, und beide mit der Aristophanischen Geissel des Narrenfürsten (Prince des Sots) bestehen, dem Haupte des Narrenreiches (Royaume de la Sattire), wie die Brüderschaft

1) a. a. O. p. XVII. — 2) Jeu du Pélerin; Jeu de Robin et Marion; Jeu du Mariage; Jeu de Pierre de la Broce qui dispute à Fortune par devant raison.

der Enfans sans Souci ihre Spiele (sotties) nannten. Aus einer solchen, gegen den Papst Julius II. und die römische Kirche (1511) von den Enfans sans Souci gespielten Sottie theilt Dalaure Auszüge mit [1]), auf die wir an Ort und Stelle Bedacht nehmen werden. Die geistliche Passionstragödie und die anfangs noch moralisirend kirchlichen Allegorien, die ernsten Schauspiele der Basoche fanden sich durch die lustigen Narrenspiele der „Sorglosen Kinder“ genöthigt, sich mit den fahrenden Spielleuten, den Jongleurs, den Histrionen von Handwerk und Nachfahren der römischen Atellanen- und Mimenspieler, zu verbinden, deren Possen ihre Tragödien und Moralitäten, ganz so wie die Exodien [2]) die ernsten Dramen der Römer, über Wasser halten sollten, einem Publicum gegenüber, dem der Aristophanes des komisch-phantastischen Romans, François Rabelais, und die „Satire Ménipée“, gegen Alles was geistlich, den satirischen Zahn geschärft, und diesen nach Allem, was an Aristophanischen Humor erinnert, wässrig gemacht hatte. Die Passionsbrüderschaft überlebte zwar die Basoche, deren, trotz ihrer Würzung mit Farces und Sotties, anrüchig gewordene Moralitäten 1582 bereits verschollen waren; und überlebte auch das lustige Narrenreich der Enfans sans Souci, das ein gekrönter Narr, der wahnsinnige Charles VI., als „joyeuse institution“ durch offene Freibriefe bestätigt; die traurigste Institution aber, eine Narrengestalt voll bitterer Narren, das Parlament, bald nach 1548 unterdrückt hatte. Die Passionsbrüderschaft werden wir noch unter Ludwig XIV. ihre geistlichen Tragödien spielen finden, bis sie von des „grossen Königs“ eigenen Klosterspielen, mit der Lavallière z. B., — um über die Mysterien seiner andern Passionsschwesterschaften den Klosterschleier zu breiten, — in Schatten gestellt, und schliesslich von Racine's Hofmysterien-Tragödien überflüssig gemacht wurden, dessen Esther und Athalie freilich als die feinste Blüthe und Blume der französischen geistlichen Spiele zu gelten haben.

Das Ende des Narrenreichs der joyeuse institution in Frankreich fällt mit dem Flor der Narren-, Rüpel- und Fastnachtspiele in Deutschland zusammen. Die Meistersänger des 15. Jahrh.

1) Hist. civile, physique et morale de Paris, éd. 3. 1825. t. III. p. 517—526. — 2) Gesch. d. Dram. II. S. 316. 320.

schritten der Reformation mit Gewerkfahnen und dem Klingelspiel der Narrenkappen beim Erstürmen der Veste des Antichrists vorauf, und nach der Erstürmung pflanzte der Meister aller deutschen Meistersänger, Hans Sachs, sein Fastnachtsspiel als glänzendes Siegesbanner auf die Zinne der eroberten Zwingburg. Der Deutsche, der Alles ernst nimmt, machte auch mit dem Narrenspiel des Pierre Gringore von der Brüderschaft der Enfans sans Souci, mit der „Mère Sotte", Ernst. Denn diese Mère Sotte, die Pierre Gringore in den Halles von Paris am Mardi gras des Jahres 1511 spielen liess, ist dieselbe Narrenmutter, deren Spielrolle der Augustinermönch aus Eisleben 9 Jahre später, am 10. Dec. 1520 in Wittenberg verbrannte, und mit der Spielrolle liess er zugleich die Rolle in Rauch aufgehen, welche Mère Sotte in der Welt gespielt hatte, die Pierre Gringore's Bretter nur bedeuteten. Der deutsche Augustinermönch führte die Moral des beregten französischen Faschingscherzes gleich praktisch aus. Was dort blos schwankweis und bildlich vorgestellt ward, das that er an der Narrenmutter wirklich, indem er ihr die prunkvollen Kleider vom Leibe riss, so dass sie vor aller Welt dastand, als die, die sie ist. Die Franzosen, die ihr lebelang „Sorglose Kinder" bleiben, liessen es bei der blossen Narrensposse bis auf den heutigen Tag bewenden. Selbst ihr Jeu du Prince des Sots et Mère Sotte, das sie von 1789 bis 1804 spielten, endigte für sie als das tollste Narrenspiel, als die blutigste Satire auf sie selbst, die grande nation, die Mère sotte par excellence. Da wissen es die Deutschen besser; die Einzigen, die den Witz und Humor davon hatten; die im Ernst Spass verstehen, und im Spass den Ernst, und wenn es Ernst wird, keinen Spass verstehen. Die im kindischen Spiel den hohen Sinn begriffen, ihn auch aus den Spielen der „Sorglosen Kinder" sogleich herausfanden, und in's Praktische übersetzten: in Ein teutsch wahrhaftig poetisch ystori von wannen das heylig römisch reich seinen vrsprung erstlich habe vn̄ wie es darnach in Deutsche lāt kummen sey."

Sie sind im Stande, die Deutschen, und machen es mit der sottie von 1789 bis 1804 sammt deren Nachspielen eben so, und übersetzen auch diese in Ein teutsch wahrhaftig poetisch Ystorie, die Hand und Fuss hat. Man muss ihnen nur Zeit lassen. Gut Ding braucht Weile. Wie? Die Deutschen sollten, was sie als

ein Mischvolk von Gälen, Sachsen und Normannen jenseits des Canals von Calais, was deren und ihre Abstämmlinge jenseits des grossen Oceans zu Wege brachten, das sollten die eigentlichen ächten Deutschen, die Deutschen vom reinsten Wasser, nur diesseits des Rheins nicht zwingen können? Wie? das grösste Schöpfervolk, Schöpfer einer Reformation, die aus dem dreissigjährigen Kriege siegreich und glänzend hervorging, wie die Sonne aus dem Chaos; das deutsche Volk, dessen leiblicher Bruderstamm drüben in der neuen Welt das erste Beispiel einer grossen, und 1865 erst glorreich vollbrachten Völkerbefreiung gab, wovon die Sottie aus 1789 nur die in Blutfarben versudelte Copie war? Das deutsche Volk sollte vom Gott der Weltgeschichte nicht erkoren seyn, diese verhunzte Copie wieder nach jenem grossen Vorbilde der Befreiung zu Ehren zu bringen, an welcher seine Kinder so ruhmvoll mitgewirkt? Ein Volk, dessen Heldenlaufbahn damit begann, Roms allgewaltige Herrschaft, des weltlichen und geistlichen, des alten und mittelalterlichen, nach langen, heissen und zähen Kämpfen in Staub zu brechen? Ein Volk, das von da ab alle grossen, entscheidenden Weltschlachten schlug; am Lech die mongolische, von Osten herangestürmte Barbarenfluth zurückwarf, sie eindämmend in das undurchbrechliche Strombett deutscher Gesittung? Ein Volk, das die noch verderblichere, von Westen her die Welt verwüstende Barbarei einer verwilderten Uebercultur brach, die in Blutsäuferwahnsinn verfiel, nachdem sie ihre Sottie von 1789 bis auf die Hefen verschlemmt und durch die Gurgel gejagt hatte? Das Volk, das diese in einem aus Herrsch- und Selbstsucht tollgewordenen Corsicanischen Teufel verkörperte Sottie auf die Zähne warf, von dem die eigene Mutter sagte, er trüge, an Stelle des Herzens, eine Kanonenkugel in der Brust? -- Und von dem ganz Europa weiss, dass er die zum Bestandstücke seiner Krönungsinsignien gekaiserte Guillotine stets in seinem Feldwagen bei sich hatte, um sie über ganze Länder, Staaten und Völker hinzuführen, Millionen von Hälsen durchschneidend in Einem Zug oder Kriegszug — Wie? das deutsche Volk, das eine solche Schlagfertigkeit, eine solche geschichtliche Leistungsfähigkeit und Thatkraft, ein solches praktisches Genie an den Tag legte: das sollte nicht berufen seyn, Honig selbst aus der vergifteten Frucht zu ziehen, die aus einer weltgeschichtlich-keimkräftigen, und darum

segenvollen Saat erwuchs? Sollte nicht vorzugsweise berufen seyn, die heilsame Moral aus der Sottie von 1789 zu ziehen? Nicht vorzugsweise befähigt seyn, den von ihren eigenen Verfassern verhunzten Schluss dieser Sottie umzudichten in den ihr gemässen erbauungsvollen Ausgang? Das deutsche Volk solcher Umdichtung nicht gewachsen seyn, das Erfinder-, Schöpfer- und Denkervolk von Hause aus? Das im Ersinnen und Ergründen anerkannt initiatorische Volk der Völker, das allein von allen Völkern, man möchte sagen, die Erfindung erfunden — das Pulver erfunden hat? Und auch gleich die rechte weltgeschichtliche Nutzanwendung dieses Pulvers dazu erfand; nicht wie die Chinesen, für welche das ihnen schon früher bekannte Schiesspulver nicht viel mehr als ein Kurella'sches Pulver ewig geblieben war, von rein häuslich privatester Wirkung, ein blosses Anagramm von Schiesspulver. Dessgleichen die Erfindung der Buchdruckerei, die erst der Deutsche Geist als einen Schriftdruck mit beweglichen, mit weltbewegend-beweglichen Typen ersann, flugschnelle Gedankenlocomotiven. — Ja, sagt man, mit hölzernen oder bleiernen Füssen! — Emblemen des deutschen Vollbringens und Handelns! Mag seyn! Hölzerne, bleierne Füsse so viel ihr wollt — aber immer doch rastlos bewegliche Füsse, aus den Trauben des Geistes, in eiserner Kelter-Presse, den Most der Freiheit stampfende Füsse! Blosse Gedankenlocomotiven? Aber Gedanken, sagt unser Lessing, sind Anfänge der Thaten. So wirkten die Gedankenlocomotiven der Setzkasten denn auch vorläufig nur als blitzschnelle Beförderungs-Vehikel der Denk- und Glaubens-, der Selbstprüfungs- und Gewissensfreiheit, der Befreiung Gottes, wenn man so sprechen darf, von allem götzenhaften, Geist- und Jesuwidrigen Unwesen; wirkte die grosse bleierne Gedankenfabrik der Deutschen zunächst im Dienste der inneren Befreiung, aus welcher auch die äussere hervorspriesst: die freien Thaten zu den freien Gedanken. Sind nicht etwa auch die wirklichen, thatsächlichen, die eisernen Drähte der elektrischen Fernschrift daraus hervorgesponnen: die eisernen Lichtstrahlen einer neuen Welterhellung? Die eisernen Nerven zur Fortpflanzung von Völkergedanken? Saiten, — durch die Lüfte, so weit der Himmel blau ist, durch die stürmenden Meere hingespannte Saiten einer Welt-Aeolsharfe, erzitternd von lichtschnellen, und darum unhörbaren Schwingungen ungeahnter Völ-

ker-Harmonien. Und ist nicht auch diese Arielmusik des geflügelten Schriftwortes, dieses Gedanken-Saitenspiel der Lüfte, eine Erfindung, eine That des deutschen, des germanischen Geistes? Und die wirklichen, als ein schlagfertiges Streitheer der luftigen Völker-Parole, darunter hinsausenden Locomotiven — sind sie nicht auch eine germanische Schöpfung? Erwuchsen nicht auch sie aus Guttenberg's bleierner Saat? Jenen Kriegern vergleichbar, die aus der Saat der eisernen Drachenzähne emporsprossten. Nur dass die eisernen Sprösslinge aus Guttenberg's Saat sich nicht, wie jene, gegenseitig zerreissen; sondern als Freiheitschnaubende Eisenmannen dahinstürmen, kämpfend für die Völkervereinigende, geistige und materielle Güter in Umschwungsetzende Verkehrs- und Handelsfreiheit; Ritter vom Geiste mit Götzen's Eisenhand und in Siebenmeilenstiefeln von Eisen, als Beinschienen, die keine Schwabenstiefel; eiserne Argonauten, segelnd nach dem goldenen Vliess, und Feuer und Flammen wie der Drache speiend, der es bewachte; Templeisen, fahrende Graal-Ritter, Nachfolger jener Graal-Ritter, die in voller Rüstung nach dem unschätzbaren Kelche des Heiles auszogen. Was das für ein Kelch war? Ein gar wunderbarer Kelch. Nach der Sage der Tafelrunde soll derselbe aus einem Smaragd von Lucifers beim Sturze zerbrochener Krone geschnitten worden seyn. Mit dem Kelche aus dem Kronjuwel des gefallenen Erzengels, des „schönen Morgensterns", setzte Jesus das Abendmahl ein. Mit diesem Kelche fing Nicodemus das aus der Wunde vom Lanzenstich springende Blut auf, das in dem Becher — Graal (sanguis realis) davon genannt — aufbewahrt blieb, und dessen Ritter und Hüter die Templeisen waren. Die Zertrümmerung seiner Himmelskrone hatte Lucifern aus einem Fürsten des Himmels zum Fürsten dieser Welt gemacht. Als solcher, wie man weiss, bot er auf der Tempelzinne alle Schätze und Besitzthümer dieser Welt dem Heiland an; der Gottgeweihte aber trachtete nach dem höchsten Gute: nach dem Reiche Gottes, das aus der Heiligung der Welt durch barmherzige, werkthätige Liebe erblüht, getränkt vom Thau seines vergossenen Blutes; vergossen für das Heil, das zeitliche und ewige, der Menschenwelt; vergossen für die Befreiung der Menschheit vom bösen Geist des Mammon, des Macht-, Besitz- und Erwerbteufels um jeden Preis; desselbigen Fürsten dieser

Welt, zu welchem Lucifer sich verfinstert hatte, so wie ihm beim Sturz die himmlische Krone entfiel und zerbrach. Nun bog dem Wahrspruche des Heilands: Trachtet nach dem, was über euch, das Uebrige fällt euch von selbst zu, Mammon, der Goldteufel, mit dem Gegenspruch ein Paroli: Trachtet nach dem, was unter euch, nach meinem Reiche, und fiele darüber der Himmel ein. Betet vor Allem meinen Auswurf an, den ich in harten Klumpen von mir gebe, als gediegenes höllisch-festes Feuer. Betet es in allen Formen und Gestalten an, geprägt und ungeprägt; als Grundstücke, Ländereien, ganze Länder; baar oder in Werthpapieren, — gute nothwendige Aushülfepapiere, deren ich mich selbst mit Vortheil bediene beim Abmachen meiner Geschäfte. Betet sie an, als euere Hausgötter, eingeschlossen in eisernen Schreinen und Tabernakeln, genannt Arnheimische Spinden. Vor diesen kniet Tag und Nacht; nach diesen trachtet zu jeder Stunde; vor diesen opfert mir, euerem ausschliesslichen Gott, mit Weihrauchopferdampf, wirbelnd und wallend aus steinernen und eisernen Schlotten; auf dass ich, einschlürfend den köstlichen für meine Nase lieblichsten Wohlgeruch dieser Dampfwirbel, und von selbigem innerlich und äusserlich durchschmaucht und durchräuchert, immer schmuck und glänzend meine höllische Hautfarbe, mir erhalte und, darob erfreut, auch euch gnädiglich mit immer frischen, immer grösseren und gehäuftern Klumpen segne, Zins auf Zinsen, zum Capital geschlagen. Danach trachtet einzig und allein und um jeden Preis. List, Raub, Gewalt — nota bene, wenn ihr könnt, d. h. die Macht habt, und Herren der Situation seyd, und die schlagenden Antworten auf die Machtfragen rasch bei der Hand habt — zugegriffen! ungescheut, unverzagt per fas et nefas; letzteres schlägt noch besser ein und an. Ungestraft entrissenes Gut schmeckt am süssesten und bekommt gar trefflich. Die Thränen der Beraubten, die daran hängen, weit entfernt, dem Raube zu schaden, befördern dessen Gedeihen und Wachsthum, wie Thau und warmer Sommerregen der Frucht wohlthut. Klebt gar Blut am geraubten Gute, unschuldiges Blut zumal, dann besteht euer Raubbesitz zu Recht und wird unantastbar heiliges Eigenthum. Denn Blut, wie ich gelegentlich schon einmal sagte, Blut ist ein gar besonderer Saft; ein Saft, der Unrecht, dem einfältigen Sprichwort zum Possen, just am besten

gedeihen lässt, und die himmelschreiendste Gewaltthat in fürstlichen Purpur kleidet. Danach trachtet nur einzig und unbeirrt, und merkt euch die Devise meines Siegels, und empfangt den Mahnspruch als Abschiedssegen — er heisst: Muth, Muth, Muth! in hoc vinces. Ich sag' es, euer Herr, und nicht ablesend vom Zettel aus dem Schulheft, wie Heinrich Leo, sondern frei von der Leber; nicht als Zettel-Löwe aus dem Sommernachtstraum; sondern als jener Löwe, der umhergeht und sieht, Wen und Was er verschlinge, per fás et néfas.

Dem entgegen pflanzt unser Herr und Heiland seine Osterfahne auf mit dem Wahrspruch: „Trachtet nach dem, was über euch; und das Uebrige fällt euch von selbst zu.“ Das heisst: Trachtet nach dem Reiche Gottes und dessen himmlischen, ewigen Gütern, und die irdischen Güter fallen euch von selbst zu. Das poetisch-mystische Symbol hievon ist nun der in den priesterlichen Ritterepen der Tafelrunde gefeierte Graal: der leuchtende Smaragdkelch mit dem Blute des Weltheilands und Erlösers. Die Bedeutung des Sinnbildes liesse sich so erklären: Gleichwie in jenem unschätzbaren, aus der zerbrochenen Krone des gefallenen Erzengels und Fürsten dieser Welt geformten, den heiligsten Inhalt einschliessenden Gefässe eine Vereinigung des höchsten äussern Weltgutes und Kleinods mit dem verjüngenden Lebensborn, dem göttlichen Liebesquell innerer Seligkeit durch Heiligung des Herzens und der Gedanken, durch Versöhnung des Menschen mit Gott verbildlicht erscheint: eben so könne das Streben nach äusseren Besitzgütern, äusserer Freiheit und Wohlfahrt, nur dann von Glück und Segen begleitet seyn, wenn diese Glücksgüter als Gefäss einem göttlichen Inhalt dienen; nur als die kostbare Schale von des Heilands Herzblut, dem Lebensquell allbeseligender Gottes- und Menschenliebe, erscheinen; wenn jene äusseren Erwerbnisse staatlicher Freiheit und Wohlfahrt aus der zerbrochenen Krone des Fürsten der Welt, und Fürsten der Gewalt- und Machtfragen-Herrscher, geformt worden. Unsere Tempel- und Graalritter der Neuzeit, unsere Templeisen der Dampfkessel und Dampfessen, die geharnischt und gerüstet aus deutschen Schädeln hervorsprangen, den Erfindern von Pulver und Blei: Pulver, um Freiheitsgassen zu sprengen, und Blei, um Schriften daraus zu giessen, die Kartätschen und Kettenkugeln des Gedankens —

unsere Templeisen betteln nicht knieend um Gedankenfreiheit, wie der Malteserritter, Marquis Posa. Freiheit schnaubend brausen sie und zermalmend dahin über die Leiber der Philippe, dass sie zerschmettert daliegen mit der zerbrochenen Krone von Lucifers Gnaden. Sind das etwa keine Thaten? Keine deutschen Thaten? Ist dies nicht schon der Anfang des Endes; der Berichtigung und Umdichtung nämlich des Schlusses der Sottie von 1789? In ähnlicher Weise, wie die Reformation den Narrenspiegel der Enfans sans Souci zum Erkenntnissspiegel der Belehrung und Erbauung schliff. Ueber jene Umdichtung der Sottie von 1789, fürchtet ihr, wird noch viel Wasser in's Meer fliessen — mag es fliessen! Was lange währt, wird gut. Der deutsche Geist, der die beste Geschichtsarbeit liefert, braucht daher auch länger als Andere. Diese Anderen scharwerken zuletzt doch nur für ihn; sind seine Vorarbeiter oder Handlanger; die rüstig bethulichen Werkgesellen seiner, des Baumeister-Volkes, Entwürfe, Pläne und Risse! Lasst den Genueser Columbus immerhin die neue Welt entdeckt haben: sie ist doch nur das Gefäss aus Philipp's II. zerbrochener Krone. Das Blut darin, das Christusblut der Freiheit und Erlösung, ist deutsches Herzblut. Und den Boden, den es jetzt noch frisch tränkt: die neue Welt selber, wer hat sie vor Columbus entdeckt? Deutsche Seefahrer! Normannen, die auch die Nibelungen gedichtet; auch die Sage vom Graal gedichtet; all die herrlichen und tiefsinnigen Roman-Epen gedichtet, die unsere Minnesänger, Eschenbach, Gottfried von Strassburg, und wie sie noch heissen, als ihr väterlich Erbe und Vermächtniss sich zugeeignet. Normannen, die, lange vor den „Kindern ohne Sorge“, auch Dramen, und die ersten Dramen in einer Volkssprache des Mittelalters erfanden, wie wir gesehen, und bald näher sehen werden. Normännische Trouvères; ein Name, der eben „Erfinder“, oder „Finder“ bedeutet; Normännische Jongleurs, deren Ahnen die Bretonischen Barden und Skandinavischen Skalden waren. Beide, normännische Trouvères und Jongleurs, sind die Erfinder des weltlich mittelalterlichen Drama's im 12. Jahrh. und auch die nächsten Ahnen der Sotties, die der Reformation in die Hände arbeiteten, und die ihre Ahnen bis in die Fêtes de l'âne hinein, ja weit über die bekannten Mysterien- und Mirakelspiele zurück, bis tief hinein in's zehnte Jahrhundert, verfolgen können.

Den Berichten des Byzantinischen Geschichtschreibers Cedrenus zufolge [1], der um 1050 schrieb, hat der Patriarch von Constantinopel, Theophylaktos († 944) zuerst gestattet, dass in seiner Kirche Possenspiele dargestellt wurden, die noch zur Zeit des Cedrenus im Schwange waren. Theophylaktos hatte Leute aus der untersten Volkshefe zusammengebracht, und ihnen einen gewissen Euthymios, genannt Cazres, als Vorgesetzten gegeben, den er zum Oberaufseher seiner Metropolitane gemacht. Theophylaktos erlaubte diesem Gesindel „diabolische Tänze“ in seiner Kirche aufzuführen, und die heilige Kirchenhandlung durch ausgelassenes Lustgeschrei und schmutzige Lieder zu entweihen. Dieser Gebrauch fand noch zweihundert Jahre nach Theophylaktos in der griechischen Kirche statt. Denn Balsamon, Patriarch von Antiochien, klagt [2] bitter über die Abscheulichkeiten, welche von dem Klerus zu Constantinopel am Neujahrsfeste und während der andern grossen Feste in den Kirchen begangen wurden. Der Patriarch von Antiochien rügt noch im 12. Jahrh. die skandalösen Verkleidungen der Geistlichen, die, als Soldaten vermummt, den Chor betraten. Während die Kirchen in Constantinopel durch dergleichen gottlose Scenen befleckt wurden, stellten in den Kathedralen Frankreichs, besonders in den Kirchen der Normandie, die Geistlichen selbst wirkliche heilige Spiele dar. In diesen Darstellungen aus den Evangelien kam nichts Ungebührliches vor. Am Palmsonntag wurde die Passion Christi von drei Priestern vorgetragen, an den übrigen Tagen der heil. Woche die Grablegung und Auferstehung in dramatischen Scenen gefeiert. [3]

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die römische oder gallicanische Kirche aus jenem von der griechischen Kirche begünstigten Unfuge Veranlassung nahm, aus gegensätzlichem Eifer, das gottesdienstliche Drama in würdiger Weise zu pflegen, und dass sonach die Einführung der geistlichen Mysterienspiele in die Kirchen der Normandie, angeregt durch jene ärgerlichen Zwischenspiele beim Gottesdienst in der griechischen Kirche, in den Zeitraum zwischen dem 10. und 11. Jahrh. fiele. Bekanntlich er-

1) Cedrenus, Histor. Compend. rec. Xylandr. 1647. Fol. p. 187 f. — 2) Comment. ad Can. 62. Synod. VI. — 3) De la Rue a. a. O. I. p. 161 ff.

folgte 912 die erzwungene Abtretung jenes Theiles von Neustrien, durch den fränkischen König, Karl den Einfältigen, an Rollo, den ersten Herzog der Normandie. Herzog Rollo's Grossenkel und Nachfolger, der durch Meyerbeer berühmt gewordene Robert der Teufel, besuchte 1033, auf seiner Bussfahrt nach dem heil. Grabe, Constantinopel. Er starb zwar auf der Rückkehr zu Nicäa; aber Ritter aus seinem Gefolge konnten gar wohl ein solches Intermezzo, wie jene von Cedrenus und Balsamon gerügten Tänze waren, in der Kathedrale zu Constantinopel mit angesehen und, nach ihrer Rückkehr in die Normandie aus Palästina, durch Schilderung dieser anstössigen Auffrischung der altgriechischen Bacchanale oder altrömischen Lupercalien in der griechischen Kirche, den heiligen Eifer der gallicanischen Geistlichkeit zu feierlich gottesdienstlichen Darstellungen der Passion Christi geweckt haben. Zwar hatte schon Karl d. Gr. ein besonderes Capitular gegen ähnliche, aus der Zeit des Heidenthums noch fortbestehende und von anstössigen Gesängen begleitete Volkstänze richten müssen, welche, ein Jahrhundert vor Theophylaktos, in den, besonders südfranzösischen, gallolateinischen Kirchen ausgeführt wurden; nur nicht als Zwischenspiele beim Gottesdienste, und nicht von den Geistlichen selbst veranlasst und angeregt. Vielmehr suchte der lateinische Klerus diese vom Volke in der Kirche improvisirten Tanzgesänge, die er nicht abzuschaffen vermochte, in so schicklicher Weise als sich thun liess, mit dem Gottesdienste zu verbinden. Die Schilderung, welche die normännischen Ritter aus Robert des Teufels Gefolge, bei ihrer Rückkunft in der Heimath, von dem heidnischen Aergerniss in der griechischen Kirche entworfen, mochte um so nachdrücklicher lauten, da sie, deren Grossväter noch Heiden waren, als junge Christen an dem Grabe des Heilands die Erinnerungen an sein Leiden in ihren frommbussfertigen Gemüthern eben erneuert hatten. Aus der Normandie konnten die Mysterienspiele nach England durch Wilhelm, den Eroberer, verpflanzt worden seyn, Robert des Teufels Bastardsohn von der schönen Gerberstochter Arlotte aus Falaise (1024), dem sein Vater schon vor seiner Bussfahrt nach dem heil. Grab hatte huldigen lassen.

Die nordfranzösischen oder normännischen Trouvères und Jongleurs führen uns zu den südfranzösischen „Findern und Spielleu-

ten“ den Trobadores und Yoglars [1]), den Liebessängern der Provence, zurück, deren Lyrik den Reigen der romantischen Poesie, der Poesie in romanischer Volkssprache überhaupt, der italienischen Poesie insbesondere, eröffnet. Wir müssen daher, so weit es hier am Platze, der Geschichte des italienischen Drama's einige allgemeine Bemerkungen über die Poesie der Troubadoure voranschicken.

Jenes südliche Stück von Gallien, das den Römern als Brücke zur Eroberung Spaniens dienen sollte, und das sie, bald nach Beendigung des zweiten Punischen Krieges (201 v. Chr.), als Provincia Romana [2]) der Republik einverleibt hatten, theilte Augustus in Gallia Narbonensis und Gallia Aquitanica. Das Aquitanische Gallien, das unter Julius Cäsar von den Pyrenäen nur bis zur Garumna (Garonne) sich erstreckte, erweiterte Augustus bis zum Liger (Loire). [3]) Dieses so begränzte, das Narbonensische und Aquitanische Gallien umfassende Landgebiet bildete das im Jahre 419 n. Chr. von den Westgothen eroberte Königreich, und nach dem Zerfall desselben (im 6. Jahrh.) und in Folge wiederholter Unterwerfung Südfrankreichs durch die fränkischen Könige, den Umfang der provenzalischen Gebietstheile, die nun, je nach der Abhängigkeit oder Selbständigkeit ihrer Lehnkönige und Statthalter, sich verschieden gruppirten. Unter den fränkischen Grafen von Arles (933—1100) gesondert von Aquitanien und mit andern angränzenden Ländertheilen, wie Burgund z. B., nach Norden und Westen hin erweitert; unter den Berengaren (1000—1245), die zugleich Grafen von Barcelona und später auch Könige von Aragon waren, mit Aquitanien wieder vereinigt. Der Troubadour, Albert von Sisteron, theilt die Völker Frankreichs, nach ihren Sprachen, in Catalanen und Franzosen, und rechnet zu jenen die Bewohner von Gascogne, Provence, Limousin, Auvergne und Viennois; zu diesen, die Bevölkerung des Gebietes der beiden

1) Trobador Accus. von trobaire, trobar „finden“, und Yoglars von Joculatores abgeleitet, wie die Mimen und Possenspieler seit dem 5. Jahrh. n. Chr. hiessen. Das provenzal. Wort trobar ist nach, A. W. Schlegel, deutschen Ursprungs (oeuvres de M. Auguste-Guillaume de Schlegel, écrites en Français et publiées par Edouard Böcking. Leipz. 1846. T. II. p. 257. — 2) Vgl. Gesch. d. Dram. III. S. 668. — 3) Strab. IV. p. 37.

Könige, des französischen und englischen Königs. Unter dem Ländergebiete des erstern versteht der genannte Troubadour Mittelfrankreich, das eigentliche Land der Franken, Gallia Lugdunensis (Lugdunum, Lyon), unter Augustus. Der englische Besitztheil umfasste: Poitou [1]) und die Normandie. Zur Zeit der Kreuzzüge pflegte man sämmtliche Südfranzosen unter dem Namen Provenzalen zu begreifen. In diesem Sinne sagt Raymund de Agiles, ein Geschichtschreiber jener Zeit: „Alle Burgunder, Alverner (Auvergner), Vaskoner (Gascogner) und Westgothen wurden Provenzalen genannt; die übrigen Franzen" (Franken): Omnes de Burgundia et Alvernia et Vasconia et Gothia Provinciales appellabantur, ceteri vero Francigenae. [2])

Mit Rücksicht auf die Verschiedenheit der beiden Mundarten der romanischen Sprache (lingua romana rustica) [3]) in Nord- und Südfrankreich, wurde ersteres bekanntlich als das Land der Langue d'oïl; Südfrankreich, oder die Provence im weitesten Sinne, als das Gebiet der Langue d'oc bezeichnet, weil nämlich oc im Süden, wie oïl (oui) im Norden, „ja" bedeuteten. Languedoc heisst sogar eine dieser Provinzen. Die Troubadours hatten für die provenzalische oder occitanische Sprache nur die Bezeichnung lingua romana, oder romans, die für alle neulateinischen Sprachen galt. Näher bezeichnet der Grammatiker und Troubadour, Ramon Vidal, die südfranzösische Mundart als die limosinische. So nennt sie auch der älteste Geschichtschreiber der spanischen Poesie, der Markgraf von Santillana (geb. 1398). Doch braucht Dante, dessen Vita nuova und Göttliche Komödie noch im Abendroth der Poesie der Troubadoure leuchtete, die Bezeichnung „provenzalisch" von der Sprache dieser Liedersänger. [4]) Aus welchen Elementen die romanischen Sprachen entstanden, ist bereits, so weit dies unsere Geschichte berührt, erwähnt worden. [5]) Eine kurze Andeutung der geschichtlichen Vorbedingnisse zur Gestaltung der Poesie der Troubadoure und der Cultur ihrer Zeitepoche, mag

1) La Curne de Sainte Palaye in den Mémoires de l'Académie des inscriptions T. XXIV. p. 681. Vgl. Friedr. Diez, Die Poesie der Troubadours. 1826. S. 4 f. — 2) Hist. Hierosol. p. 144. Diez a. a. O. S. 7. Nr. 1. — 3) Gesch. d. Dram. III. S. 668. — 4) Convito Venez. Zatta. p. 78. — 5) Gesch. d. Dram. a. a. O.

vielleicht noch ein erhellendes Streiflicht auch auf die Bildung dieser Sprachformen werfen. Ausführliche Untersuchungen über letztere wird ohnehin Jeder in den Quellenschriften von Raynouard[1]), Fauriel[2]), und in einem Hauptwerk über diesen Gegenstand, in der Grammatik von Friedr. Diez[3]) zu finden wissen.

Der in Betracht gezogene Landstrich, vom Flusse Varno bis zu den Pyrenäen, im Mittelalter der Mutterboden neuer Geistesschöpfungen, war schon sechs Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung zu einem der nachhaltigsten Culturheerde der Menschengeschichte ausersehen. Hier, in der Nähe des Rhone-Delta, gründete bekanntlich im 6. Jahrh. v. Chr. an einem Küstenpunkte der jetzigen Landschaft Provence, an einem als Meisterstück der Natur und Kunst gepriesenen Hafen, eine Kolonie der Stadt Phokäa, der einen der zwölf jonischen Bundesstädte in Kleinasien, die Stadt Massilia (Marseille). Die schöpferische Bildungskraft, die den Hellenen, den Lehr- und Kunstmeistern der Völker, vor allen andern indoeuropäischen Volksstämmen zugetheilt, und an umfassender Wirkung und Tragweite nur von den Völkern germanischen Stammes übertroffen ward, ging auch von dieser jonischen Pflanzstadt aus, die ihre Geist- und Sittenbildende Macht zunächst an der keltischen Urbevölkerung Galliens erwies; mit welcher sie in Berührung trat. Kunst- und Handelsgeist, zwei der wirksamsten Fortpflanzungsimpulse der Völkerbildung und civilisatorischen Gesittung, vereinigten sich bei keinem der alten Völker zu einer so durchgreifenden Wirksamkeit, wie bei den Griechen; bewährten sich in keinem ihrer Institute so fruchtbringend, wie in ihren Kolonien, und in keiner derselben so erfolgreich, wie in der Ansiedelung der Phokäischen Massalioten. Kunst- und Handelsgeist, getragen und beseelt von einem ethisch-strengen Volkssinne, gleich dem der Massalioten, dürfen für die Culturgeschichte als die propädeutischen Erziehungsmächte der Völker gelten, bevor der Geist griechischer Lehrweisheit seine erleuchtende Kraft übte, deren

1) Recherches sur l'Origine et Formation de la langue Romaine, in Raynouard, Choix des poésies originales des Troubad. t. I. p. 1—105. Grammaire de la langue Romane. p. 105 ff. — 2) Origines de la langue provençale. In seiner Hist. de la Poésie provenç. I. p. 182—234. — 3) Grammatik der romanischen Sprachen. Thl. 1. 2. 3. 2. Ausg. 1856. 8.

volle Heilswirkung für die Menschheit sich erst in der „neuen Botschaft“ erschloss. In Bezug auf Massenerregung und Befriedigung zeigt nur der auf ethischen Institutionen ruhende Kunst- und Handelsgeist eine der Heilslehre der neuen Botschaft verwandte Wirkung auf die Völker, denen er, nächst der Wohlthat einer edlern Gesittung und würdigern Gotteserkenntniss, die Mittel äusserer Wohlfahrt und Segensfülle entgegenbringt; den gesunden Leib gleichsam zu der gesunden, oder durch göttliche Heilmittel wiedergenesenen Seele. Nach beiden Heilsquellen dürsten die Völker mit Begier; mit grösserer nach Vereinigung derselben zu einem einzigen Labequell; am verzehrendsten: nach Stillung des Seelendurstes durch geistiges Heil und Labsal, in Zeiten, wo auch ihr leibliches Wohl versiegt ist und verkommen; die Kunst- und Verkehrsströmung unter den Völkern verschlammt ist und versumpft. Sie lechzen dann und schmachten mit glühendem Seelendurste nach geistiger Heilesspende, im dunklen Gefühle, dass aus dem Himmelslabsal auch eine Erhöhung ihres irdischen Wohlseyns quellen müsse; dass beide zur vollen Befriedigung des Menschen, zur Erfüllung seiner zeitlichen und ewigen Bestimmung, seiner vollkommenen Glückseligkeit — beide Schwesterquellen zu seiner Erquickung und Herzstärkung sich vermischen müssen. Daher nach solchem Tranke himmlischer Heilslehre dieser unwiderstehliche Zug der Menschen, unhemmbar wie Meeresfluth und Wogenandrang, und in zahllosen Schaaren, wie die Fische im Meer. Wesshalb auch der göttliche Menschen- und Völker-Fischer am See Genezareth solchen Menschenzug einem herzerfreuenden, segensreichen Fischzuge verglich; einem Fischzuge, wobei die Fische am besten fahren, indem sie aus stehendem, todtem Gewässer in lebendiges versetzt werden, von kräftig frischer Strömung. Wird durch Völker-Verkehr, durch Handel und Güteraustausch nicht Aehnliches bewirkt? Füllten nicht auch die keltischen Barbaren die Fischernetze, die die Phokäischen Massalioten [1]) auswarfen, mit freudigem Zudrang, wohl wissend, dass sie aus dem dumpfen, von Menschenopferblut gerötheten Sumpfe

1) *Μασσαλία*, Massilia, wird von *μᾶσσαι* „rühren“, „regen“ und *ἁλιάς* (*ἅδος*) „Fischerkahn“ abgeleitet; davon *Μασσαλιεύς* (*ἁλιεύς*: der Fischer, piscator).

ihres Druidendienstes gefischt wurden, um aus den Kunst- und Handelsnetzen lustiglich in die blauen, frischwogenden Seegewässer eines schönen, heitern, formenreichen Naturlebens zu springen, das die jonische Pflanzstadt unter dem grosswürdigen Segensbilde der heiligen Erdmutter und der gestaltenschöpferischen Majestät der Diana von Ephesus verehrte, der beiden Gottheiten, denen die Massilier, nebst dem Kunst- und Lichtgotte Apollon, und der Göttin der Weisheit und sinnreichen Kunstwerke, Pallas Athene, Tempel und Altäre bauten.

Dem sittlich strengen und würdevollen Geistescharakter der Massalioten stellt der grösste Redner der Römer, der selbst, bei feinster Bildung, in sittlicher Hinsicht, der musterhafteste Staatsmann in einer tiefverderbten Zeit, im Zeitalter Julius Cäsar's war, und als solcher Hochachtung verdient — stellt M. T. Cicero, das rühmlichste Zeugniss aus: „Zu Gunsten des Flaccus", sagt Cicero, als dessen Anwalt in seiner Vertheidigungsrede, „will ich eine Stadt aufrufen, wo er (Flaccus) als Kriegsmann und Quästor gewirkt hat. Diese Stadt ist Massilia; eine Stadt, die ich, was Sittenzucht und Strenge betrifft, nicht nur den griechischen Staaten, sondern auch allen andern Nationen vorziehen möchte; eine Stadt, welche, so weit von den Gegenden entfernt, wo griechische Kunst und Sprache gepflegt wird; umringt von den Völkerschaften Galliens und gleichsam von den Fluthen der Barbarei umwogt, nichts desto weniger von dem auserlesensten Theil ihrer Mitbürger [1]) in solcher Weise regiert wird, dass es leichter ist, sie zu bewundern, als ihr Beispiel nachzuahmen." Im Leben des Agricola schreibt Tacitus [2]): „Fern hielt ihn (den Agricola) von den Lockungen der Verführer, ausser der eigenen guten, unverdorbenen Natur, dass ihm als kleinem Knaben schon zum Wohnsitz und zur Lehrerin in seinen Studien Massilia zu Theil geworden; ein Ort, in welchem griechische Freiheit und provinzielle Genügsamkeit vereint zu schöner Harmonie sich paaren." „Die Massilier", rühmt ein andrer römischer Geschichtschreiber [3]), „behaupten in solchen Zeiten den hohen Ernst strenger Lebenszucht,

1) Der Massilische Freistaat wurde von 600 Senatoren unter dem Namen Timouchi (Ehrenträger τιμὴν ἔχουσι) regiert. Strab. IV. p. 3 ff. Caesar Bell. civile 11, 22. — 2) c. 4. — 3) Valer. Maxim. II. 6. 7.

und die Heiligachtung altehrwürdiger Sitte.“ Massilia, versichert Strabo [1]), sey den rohen Bewohnern des übrigen Galliens in den Wissenschaften eine Bildungsschule geworden (παιδευτήριον) und habe die Gallier zu Philhellenen d. h. zu eifrigen Pflegern griechischer Wissenschaften, geschult (φιλέλληνας κατέσκευασε τοὺς Γαλάτας).

Diese Massalioten, Herren der im Mittelalter von Galanterie und Rittergesängen umflatterten und durchklungenen Provence, Herren, bis die Römer den segenwirkenden Staat und die von ihm, Roms treuen Bundesgenossen, ausgehende Bildung zertraten, — die Massalioten waren nicht blos die Lehrer und Sittenbildner der gallischen Barbaren; sie lieferten auch in ihren Zöglingen, den in ihren Schulen ausgebildeten Galliern, die ersten Lehrer der lateinischen Beredsamkeit den römischen Barbaren. Der erste Professor lateinischer Wohlredenheit in Rom war der Gallier Lucius Plotius. Gleichzeitig mit ihm blüheten daselbst zwei andere Lehrer römischer Sprache, geborene Gallier, Marcus Antonius Gniphon und Valerius Caton. Ersterer, in der griechischen Sprache wohl bewandert, unterrichtete auch in dieser und trug die Grammatik griechisch vor. [2]) Plinius zählt ausserdem noch verschiedene in Rom berühmte Aerzte auf, Gallier von Geburt. Massilia wurde für die Römer ein zweites Athen, wo sie nicht blos die Sprache und Bildung der Griechen sich aneignen, sondern auch, was ihnen so Noth that, gute Sitten lernen konnten. Die Römer als Verbreiter einer Sittenveredelnden Cultur, als Civilisatoren der barbarischen Völker, zu preisen, gehört zu den eingefleischtesten und schon auf den Schulbänken eingebläuten Vorurtheilen des Geschichtsunterrichts. Ohne Etrusker und Griechen, ohne Athen und Massalia, wären die Römer das barbarischste aller Völker, das auserwählte Volk der Barbarei; wären sie ihr lebelang nur die Schinder, Schlächter und Sittenverderber der Völker geblieben. Zeiten, wo Staat und Schule die Richtung der römischen Politik, Poesie und Wissenschaft einschlugen, waren stets auch Zeiten barbarischer Tendenzen. Die Politik zeigt sich alsdann vom barbarisirenden Teufel der Eroberungs-, der Völkerknechtungs-, der wüsten Machtsucht und der brutal verstocktesten

1) A. a. O. — 2) Plin. H. N. III, 4.

Niederhaltung jeglichen, selbst volkswirthschaftlichen Aufschwungs besessen; abwechselnd bald von diesem, bald vom Ueppigkeits- und Unzuchtsteufel des römischen Cäsarenthums, oder auch von beiden zugleich besessen. Und die Schule? Sie starrt in solchen Zeiten von allen Teufelshörnern und Schweifen barbarischer Pedanterie und Fuchsschwänzerei. Beide Barbareien in sich vereinigend, wird die Rechtspflege die grösste Völkerplage und treibt, unkrautartig den ganzen Staat überspinnend und durchwachsend, ihr markaussaugendes Unwesen, als eine zum Rechtsformalismus verwilderte Tyrannei. Jenes gespenstische Gerippe der classischen Latinität: das epidemisch-akademische, späterhin verzopfte Gelehrtendrama, hat es nicht das Schauspielwesen Jahrhunderte hindurch zu einem öden Schattenreich römischer Lemuren- und Larvendramen gespukt? Die Erweckung des griechischen Geschmacks, durch die Renaissance, in dem Bereiche der Kunst und der schöngeistigen Bildung; durch die Reformation: in Schule, Kritik und Wissenschaft, warf die ersten, lichtenden Strahlen auf diesen Spuk, die der deutscheste der deutschen Geister nach Luther, die Gotth. Ephr. Lessing, zum verzehrenden Flamberg, zum feurigen Schwerte, zusammenfasste, womit er dem Spuk ein Ende machte; dem römischen Todtentanz, der als französische Tragödie mit erlogenem Leben berückte, heimleuchtend und ihn wegsengend von der deutschen Bühne; während Lessing zugleich mit dem kritischen Flammenschwerte das heimische Drama aus deutschem Boden schlug, wie die Sonne mit dem ihrigen Paradiese aus der Erde schlägt. Wo er nicht gar das blitzende Schwert selbst in den Boden pflanzte, das als deutsches Nationaldrama aufschoss. So grünte des Alciden, aus einem Oelbaume, dem urwüchsig griechischen Nationalbaum, geschnittene Keule, wieder Wurzel fassend, von Neuem als Oelbaum in die Höhe. [1]) So wuchs jenes persischen Helden, jenes Dschemschid, auf die Erde geschleudertes Beil aus der gespaltenen Erdbrust als Persiens heimisches Stammgewächs, als herrlicher Granatbaum empor, umwipfelt von goldkernigen Purpurfrüchten. Und zu welchem Walde, zu welchem Teutoburger Schillerwalde voll solcher Bäume ist dieser aus Lessing's flammendem Schwerte aufgesprosste Baum der dramati-

1) Pausan. Korinth. c. 31.

schen Erkenntniss nicht alsbald ausgegrünt, gesegnet mit den Früchten ewigen Lebens! Gesegnet, — Dank sey es auch dem erfrischenden, ihm blutsverwandten Thau der griechischen, aus Vossen's Homer auf ihn niederträufenden Poesie; und mehr noch Dank der Tränkung seiner Wurzeln mit dem Blute der Shakspeare-Tragödie, von deren mit Lessing's, Schiller's und Goethe's vereintem Herzblut die Purpurfrüchte glühen, wie jene beilentsprossenen Granatäpfel vom Herzblut ihres Pflanzers triefen.

Homer's Poesien sangen auch Massaliotische Rhapsoden der gallischen Bevölkerung vor, die von den Phokäern gegründeten oder beherrschten Städte durchwandernd, als griechische Troubadoure; als die Vorgänger der fahrenden provenzalischen Canzonen- und Romanzen-Sänger. Aus Homer's von den Massaliotischen Rhapsoden vorgetragenen Poesien sogen die Gallier den Geist einer edlern Gesittung und Bildung ein, die sie zu Lehrern der Römer befähigen sollte. Der Massilische Freistaat war einer der ersten unter jenen griechischen Städten, welche, nach dem Vorgange Solon's, staatsurkundliche Abschriften von der Ilias und Odyssee veranstalteten. Diese ältesten Ausgaben von Homer's zwei Epen wurden, um sie von den weit späteren durch Grammatiker besorgten Ausgaben zu unterscheiden, politische, d. h. städtische Editionen genannt. Eine solche, eine der ältesten und vor allen andern berühmte, Stadt-Ausgabe von Homer hatte Massalia, lange vor ihrer verhängnissvollen Bekanntschaft mit den Römern, zu dem Zwecke angeordnet, um an Festtagen diese Poesien — Offenbarungsschriften aller europäischen Poesie und Cultur im Alterthum — öffentlich und feierlich zu recitiren; insbesondere aber auch im Zwecke täglicher, freier Vorträge durch ihre Rhapsoden, deren Aufgabe und Amt es war, diese Gedichte der Bevölkerung vorzusingen. Durch ihre Institutionen, ihre Sittenstrenge und Kunstbildung war die Phokäische Pflanzstadt zu einem der mächtigsten und blühendsten griechischen Freistaaten gediehen. Der Verkehr mit den Römern, deren Bundesgenossenschaft vollends, wurde ihr Verderben, und führte den Untergang der herrlichen Kolonienschöpfung herbei. Massilia hatte auf Seiten der Republik, der Pompejanischen Partei, gestanden: Grund genug für Julius Cäsar, um mit ihrer Freiheit zugleich ihre Macht niederzubrechen und, wie sein Vaterland, auch den Massaliotischen

Staat unter das Caudinische Joch seiner ausschliesslichen Selbstherrschaft zu beugen. Wehe den Staaten, die in dem blendenden Glanze von Cäsar's Glück und Genie nicht den kometenhaften Irrwisch erkennen, der Völker und Herrscher, denen er voranleuchtet, in einen Sumpf von Verbrechen, Demoralisation und Barbarei lockt und sie darin begräbt. Löste sich nicht seine eigene Schöpfung, das römische Kaiserreich, mit der ganzen alle Gebiete umfassenden Eroberungsherrlichkeit, in eine solche weltgrosse Kloake auf? So gewiss, wie sein von ihm erobertes, und von seinem Irrwisch-Wesen mehr als irgend ein anderes Land durchsiechtes Gallien in solchen Sumpf unausbleiblich versinken wird, wenn es sich noch tiefer von der Cäsar-Irrwisch-Gaukelei verlocken lässt, und mit dem schon bei den Franken ins Blut übergegangenen Römerthum nicht auch bald dem selbstgeständlichen Pygmäen-Irrwisch das Flackerleben — figürlich verstanden — ausbläst; dem Pygmäen-Irrwisch, auf den nur Cäsar's Glück im Spiel mit falschen Würfeln überging ohne Cäsar's Genie; und der das imperatorische Römerthum wieder in Europa, in Mexiko, an allen Ecken und Enden, dem germanischen Geiste gegenüber, aufrichten will, wie er es auf der Vendomesäule als drohenden Popanz-Koloss im Cäsar-Costüm aufgerichtet. Ein Koloss, der, neben jenem Geiste, selbst nur als ein Pygmäe erscheint. Ein Koloss unzweifelhaft, verglichen mit dem selbstgeständlichen Pygmäen-Cäsar, der ihm den volksthümlichen Bürgerrock, wie eine Maske und schauspielerische Vermummung, abzog, damit das Imperatoren-Costüm, als die eigentliche dynastische Nationaltracht, zum Vorschein käme. Der Imperator sitzt dem Koloss denn auch wie angegossen, der hoch dasteht auf bronzenen Stelzen, die aus deutschen Kanonen gegossen wurden, aber ohne das Pulver, das die Deutschen erfunden, und noch lange nicht alles bei Leipzig und Waterloo verschossen haben.

Zwei Jahrhunderte, nachdem Julius Cäsar den Pesthauch der Barbarei, der Freiheit- und Culturentödtenden Alleinherrschsucht, über den Phokäisch-gallischen Freistaat hatte streifen lassen, war Massalia nur noch berüchtigt und verrufen wegen der Verderbniss, in die sie der römische Cäsarismus gestürzt hatte. Ihre Schulen waren verödet und verfehmt. Nach Massalia gehen, war eine sprüchwörtliche Redensart geworden, und bedeutete so viel,

wie sich in den Abgrund aller Laster und Sittenlosigkeit stürzen. Sagte man von Jemand, er käme aus Massalia, so hiess das so viel, als ihn für infam erklären. [1]) Doch hatte der lebenskräftige Saamen, den der Massaliotische Freistaat in seiner guten, vorcäsarischen Zeit ausgestreut, einige unzerstörbare Wurzelschösslinge in der gallischen Bevölkerung getrieben, die in der Folge, vom Geiste des Christenthums genährt und von den erfrischenden Fluthen germanischer Volkskraft umspült, von Neuem wieder zu sprossen und zu ranken begannen, um allmählich in die schönsten Lustwälder und Gärten aufzuschiessen voll der duftigsten Sangesblüthen und melodienreicher Frühlingssänger. Die weiche, jonische Sprache hatte sich noch lange nach Chr. im südlichen Gallien als geschäftliche und amtliche, als Volks- und Umgangssprache, erhalten. Im 5. Jahrh., wo das Lateinische die Standessprache der Vornehmen geworden, blieb das Griechische noch die Mundart des Volkes. Was Wunder, dass die Musik dieses jonischen Idioms noch aus der provenzalischen Poesie hervortönt? in der weichen, melodischen Sprache von Oc noch sein Echo gleichsam wiederhallt? Die Glöckchen im Klingelspiel der provenzalischen Poesie bestehen aus einer gar wundersamen Composition von sprachlichem Mischmetall; aus einer Glockenspeise von gallisch-griechisch-arabisch-gothischem Gemengsel, das zu Einem Gusse vom Kupfer- und Zinnbeischlag des zersetzten Lateinischen Idioms verschmolzen ward.

Ausser dem Goldklang jonischer Lautbeseelung, den die Troubadoure dem Munde der provenzalischen Bevölkerung entnahmen, hatten sich in dieser noch manche andere Ueberkommnisse, von ihren phokäischen Erziehern und Lehrmeistern her, erhalten. Jener Chortanz z. B. von den Provenzalen C o r o l a s oder Coranlas (χορός) genannt; ein Gesangstanz, wobei eine Chortruppe durch Tanzbewegungen den Sinn des Liedes pantomimisch darstellt, das ihr eine andere Chortruppe singend vorgetragen. Ist das nicht das griechische H y p o r c h e m ganz und gar, worin wir das Urbild und die Grundform des attischen Chordrama's erkannten? [2]) Zum Drama freilich hat sich in der Provence dieser chorische Volkstanz

1) Fauriel a. a. O. I. p. 97. — 2) Gesch. d. Dram. I, 76. 104. 107. II, 316. 318.

nicht entwickelt; wohl aber den geistlichen Darstellungen in der Kirche sich hinzugesellt, dergleichen nur eine einzige bis jetzt in der mittelalterlichen Literatur der Provenzalen, wir meinen jene älteste dialogisirte Parabel-Mysterie von den klugen und thörichten Jungfrauen, sich hat auffinden lassen. Sollte man nicht auch in den Redeübungen der gräco-provenzalischen Gallier, in jenen Controversen, welche in den südgallischen Schulen noch zur Zeit der Römerherrschaft im Gange waren, die Vorbilder zu den Streitliedern der Troubadoure, zu den Tenzonen, erblicken dürfen, worin ganz ähnlich wie in den rhetorischen Controversen von wettkämpfenden Rednern, verschiedene Ansichten über ein Thema von zwei oder auch mehrern wettstreitenden Troubadouren singend durchgefochten wurden. Der Sängerkrieg auf der Wartburg von Richard Wagner ist eine solche deutsche Tenzone, ein solches declamatorisches Sänger-Turnier (Torneyamen), worin gleichfalls die verschiedensten Ansichten über ein Thema erörtert und pro und contra verfochten werden; über das Thema nämlich: ob dieser Sängerkrieg zu den instrumentirten Controversen der rhetorischen Compositionsschulen, oder zu den wirklichen Wettgesängen unbestreitbarer Musik zu rechnen. Für musikalische Ohren der Gegenwart ist dieser Wettkampf längst zu Gunsten der erstern Ansicht entschieden. Die Klingsohre der Zukunft, deren Ohren mit der Entwickelung der Zukunftsmusik Schritt halten, hören zwar gleichfalls nur instrumentirte Controversen oder Streitreden aus den Tenzonen ihres Troubadours heraus; begrüssen aber diess eben als das Phänomenale, Zukunftsvolle, alle bisherige Opernmusik Todtschlagende, — die von Mozart, Gluck, Beethoven, Weber und ähnlichen Bänkelsängern in erster Reihe; weil deren Musik so tief in Trivialität steckt, um von Melodien überzufliessen; um die Volksseele in melodischen Harmonien auszusprechen; weil ihr von Melodien überfliessender Mund, plebejischer Weise, davon übergeht, wess das Volksherz voll ist. Nur diejenige Opernmusik sey für voll zu nehmen, die nichts wie opera ist ohne Musik; nichts wie raffinirte Combination bizarrer Klangwirkungen; die ein Werk des mit dem Sitzfleisch arbeitenden Generalbasses ist; ein Werk des mit diesem ausschliesslich scharwerkenden Genies, wie der prunkende Pfauenschweiffächer auch ein solches Werk ist. Die innerlich declamatorisch, äusserlich decorativisch prun-

kende Opernmusik, mit allen möglichen Instrumentations-Reizungen wirkend, — für blasirte Ohren das, was das bewusste Ruthenbündel für den Rücken entnervter Sünder — eine solche Opernmusik mit einem von schöngeistigem Lyrismus prickelnden Text aus den Hofritterromanen der Sagen-Hofkreise: das ist die vornehme, die einzig hoffähige, die Fürsten-Salonoper par excellence; die Oper der Hofhörigkeit, und desshalb auch die Reclamenoper des Virtuosen-Hof-Lakayenthums. Kurz die auf Noten gesetzte Controverse, diese allein ist die wahre mit der Musik der Vergangenheit brechende Musik, deren Zukunfts-Mission dahin geht: den Sängerkrieg in einen Krieg gegen die Sänger; die Opernmusik überhaupt in einen Vernichtungskrieg gegen die Musik umzusetzen.

Wohl möglich, dass das überwiegend Musikalische in der provenzalischen Lyrik ihre Entwickelung zum Drama verhinderte; wie umgekehrt, das unmusikalischste aller Völker, das britische Volk, das höchste Drama hervorbrachte. Vielleicht sind aber nur die obern Schichten des britischen high life mit dieser, was musikalischen Sinn und Geschmack betrifft, gottverlassenen Stupidität behaftet. Diesen Schichten fehlt der Klangäther, das musikalische Fluidum. Und die Vögel, die darin hausen, die haute volée, die Hochflugvögel, für die auch die Zukunftsmusik erfunden, sind in der Regel mehr Raub- als Singvögel. Das britische Volk, das irische und schottische zumal, sind klang- und sangreich. Shakspeare, wie alle grossen Dichter, aus dem Volke hervorgegangen, dichtete daher auch dem Volke nach dem Munde, nach dem liedervollen Munde; dichtete ihm auch aus der Seele, die von Volksgesängen überquillt. Shakspeare's Drama ist durch und durch Musik. Nicht blos wegen der Volkslieder, womit er sie durchwebt, sondern Musik in Form poetischer Gestaltung; in Form der intensivsten dramatischen Poesie, wie der Diamant krystallisirtes Licht ist. Im Widerspiel hiezu hat das musikalischste aller Völker, das deutsche Volk, das höchste musikalische Drama, die dramatische Poesie als Musik, das Shakspeare-Drama in Form des grössten musikalischen Kunstwerks: die Mozartoper, geschaffen.

Ein Ueberwuchern des Textes, auf Kosten der musikalischen Seele, erzeugt die barbarische Oper; wie ein Ueberschwang des lyrischen Geistes das dramatische Vermögen entnervt. Wenn

aber in letzterem Falle das musikalische Element die Poesie vor gänzlicher Verwilderung bewahren kann: wird bei jener Gestaltungsweise das gegenseitig ganz äusserliche Verhalten der beiden Ausdrucksmittel, wo nämlich das Musikalische den poetischen Ausdruck blos accentuirt, und ihm dadurch eben eine blos rhetorische Geltung aufstempelt — wird ein solches rein äusserliche Dienstverhältniss zwischen Poesie und Musik nach beiden Seiten hin zersetzend auf den poetischen Gehalt der Kunstformen, folglich barbarisirend, wirken. Einen völkergeschichtlichen Beleg hiefür liefert der römische, seiner innersten Anlage nach unmusikalische Volksgeist, bei dem das rednerische Pathos so überwog und alle Kunstformen schliesslich so aushöhlte, dass es kein Wunder ist, wenn diese bei dem ersten Stoss der sogenannten Barbaren in sich zusammenstürzten. Schon vor dem Einfall der Wisigothen, Franken und Burgunder war ganz Gallien, nachdem der rhetorische, der römische Geist den poetischen, durch den phokäischen Freistaat geweckten Geist erstickt hatte, gegen Ende des vierten Jahrhunderts von Rednerschulen wie unterminirt. Ein gewaltiger Umgestaltungskampf der Eroberungs-Völker musste entbrennen, um das poetisch griechische Element, das in der provenzalischen Bevölkerung als ausdrucksvoller Gesang und Tanzreigen unter der todten Asche römischer, bereits barbarisirter Schulrhetorik fortglimmte, zur hellen Flamme einer neuen Poesie zu fachen, woran die Gesänge aller romanischen Völker sich entzündeten, und von der ein Lichtschein selbst auf das deutsche Minnelied vergoldend fiel. Strahlen ihres Glanzes trafen Thule's zackige Eispaläste, durchhallt von feurigen Skaldenliedern, wie des Hekla Eiskrater von heissen Quellen. Klänge ihrer Melodien zitterten über die goldenen Saiten der grossen mittelalterlichen Aeolsharfe, über Sicilien und Italien hin, den alten Schallgrund und Klangboden der Sirenenlieder, und auch der Lyrik jener grossgriechischen Troubadoure, des Ibykos, des Stesichoros, Zeitgenossen der Gründer von Massalia. Funken der provenzalischen Poesie wehten nach Spanien hinüber und herüber, dem Land des Weins und der Gesänge und der goldenen Aepfel der Hesperiden. Ihre Lerchen-Morgenlieder tauchten sich in den Sonnenglanz des Morgenlandes auf den Flügeln der Sänger selbst, der Troubadoure und provenzalischen Fürsten, der glänzenden Vorkämpfer in den

Kreuzzügen. Mit ihr und ihren Wirkungen verglichen, erscheinen die lateinischen Poesien der gallorömischen in der Provincia Romana geborenen Dichter des 5. u. 6. Jahrh., die Poesien des Ausonius aus Bordeaux (Burdigala), und selbst des Sidon. Apollinaris aus Lyon (Lugdunum), als die letzten Zuckungen einer ersterbenden Poetik, die noch einmal aus dem Aschenhaufen des Brandschuttes römisch-gallischer Rhetorik, — der Schulberedsamkeit eines Sapaudus von Vienne (Vienna am Rhod.), eines Lampridius von Bordeaux, eines Leon aus Narbonne, gepriesen als Cicero und zugleich als der Virgil seiner Zeit, — nur aufflackerten, um gleich wieder zu verlöschen und in ihre Aschengrube zurück zu sinken. Wie nun erst, verglichen mit den lateinischen Hymnen vom 4. bis ins 9. Jahrhundert? [1]) Mit den Hymnen jener hochehrwürdigen, aber mit der lateinischen Metrik und Grammatik über den Fuss gespannten Kirchenheiligen, an denen die Regeln der lateinischen Prosodie und Syntax zu Märterinnen geworden? Mit den Hymnen des heil. Sylvester z. B., des heil. Apollinaris, und gar mit den Hymnen des heil. Juvenalis verglichen? Der unheilige Juvenalis, der bittere Satirendichter Juvenalis — das Gesicht, das er zu diesen Hymnen gemacht hätte! Das difficile est satiram non scribere, das er gerufen hätte, der gallenbittere Satiriker, Decimus Junius Juvenalis! — Jenes Gedicht des heil. Juvenalis auf den h. Flavianus befolgt mit frommherziger Demuth und Treue den Ausspruch des grossen Papstes, Gregor I. (590—604): „Ich erachte es meiner für durchaus unwürdig", sagte der heil. Gregor, „die Worte göttlicher Weissagung (der heil. Schrift) an Donat's Regeln zu binden" (vehementer indignum existimo ut verba coelestis oraculi restringam sub regulis Donati). [2]) Das Gedicht des heil. Juvenal, zu Ehren des heil. Flavian, nennt A. F. Ozanam [3]) ein Muster von grammatischer und prosodischer Regelwidrigkeit. Und Flavianus, zu dessen Verherrlichung der heil. Juvenalis jenes Gedicht geschrieben, war der Neffe eines der gepriesensten Gramma-

1) Daniel, Thesaur. hymnol. u. Hymnor. ecclesiasticor. collectio antiq. (bibl. Vatic.) aus dem 9. Jahrh. — 2) Acta S. Bethar. ap. Bolland. II. Aug. Vita S. Gregor. — 3) Documents inédits pour servir à l'histoire littér. de l'Italie depuis le VIII. siècle jusqu'au XIII. Paris 1850. 8. p. 108.

tiker seiner Zeit, der Neffe von Felix, Lehrer der latein. Sprache zu Pavia, dem die Regeln des Donat noch heilig galten, und dessen Schüler Paulus Diaconus (Paul Warnefried) als erster und bester Geschichtschreiber der Lombarden gerühmt wird. Gleichwohl haben wir die Mönchspoesien jener Zeiten als schätzbare, ja nothwendige Verbindungs- und Uebergangslieder zwischen der alten und einer neuen Poesie zu verehren, und selbst in ihren Barbarismen die Grundlinien neuer Gestaltungsformen zu beachten. Der angeführte Ausspruch von Papst Gregorius d. Gr., dem heftigsten Eiferer gegen die heidnische Literatur, so wunderlich die Aeusserung klingen mag, ist doch nur ein entschiedener Riss in den alten Schlauch, und eine Hinweisung auf das unabweisliche Bedürfniss neuer Schläuche für den jungen Most. War er doch selbst, Papst Gregorius I., einer der ersten und rüstigsten Verfertiger solcher neuen Schläuche, er, der Einsetzer der römischen Liturgie, der Vater der Kirchenmusik, der Stifter der geistlichen Schulen; der Paulus der Messordnung und geistlichen Literatur. Seine päpstlich souveräne Verachtung gegen die Regeln des Donat war blos ein Zersetzungsmittel mehr für die von der Geschichte zu den Todten geworfene lateinische Sprache, und eine Anregung mehr zu deren Umformung in ein neues volkslebendiges Idiom: in das Romanische, das seine schönste mittelalterliche Kunstblüthe in der provenzalischen Poesie entfaltete, deren feinen Duft und Lebensgeist auch die Lyrik des Petrarca und des grössten Poeten des Mittelalters, Dante's, athmet.

Eine literarhistorische Darstellung der provenzalischen Poesie liegt ausserhalb unseres Zweckes. Noch weniger können wir uns auf eine Charakteristik selbst nur der Hauptvertreter dieser Poesie einlassen. Darüber mögen die betreffenden vorzüglichen Werke belehren. [1]) Nur die wesentlichen Merkmale dieser Poesie wollen wir hervorheben, weil sie zugleich die Kennzeichen der romantischen Poesie selber sind; weil sie, bei allem Formenwechsel, den Grundton der modern-poetischen Geistesstimmung bilden. Diese

1) Histoire littéraire des Troubadours etc. Paris 1774, v. Abbé Millot aus Carne Sainte Palayes hinterlassenem Mnscpt. herausgeg. — Raynouard, Choix etc. t. II. u. III. Fauriel, Hist. de la Poésie prov. t. II. u. III. — Fr. Diez, Leben und Werke der Troubadours. 8⁰.

charakteristischen Eigenschaften der Troubadour-Poesie sind: in dem Liebeslied: ritterthümliche Frauenliebe; in dem Rügelied (sirventès): mannesmuthige Wahrheitsliebe. Den Frauendienst feiert die ritterliche Liebespoesie als einen Cultus unbedingter Huldigung aus freier Herzensneigung, deren Lauterkeit sich in der Zartheit erprobt, mit der sie ganz in der Verherrlichung der Gefeierten aufgeht. Die Zartheit ist nur die Formel des Homagialeides gleichsam, den die ritterliche Liebeshuldigung in die Hände der „Herrin" schwört. Die Unverbrüchlichkeit der Formel verbürgt die Heiligkeit des Eides. Die Mannesehre des Liebesritters geht bei der Frauenehre zu Lehn, und ist ihr mit Herz und Seele verpflichtet und verpfändet. Der Liebesritter ist seiner Huldin Ehrenritter, ihr Ruhmessänger, der für ihren hohen überschwenglichen Preis, mit seiner liederreichen Zunge, seiner gesangestapfern Klinge, enthusiastisch kämpft. Und wie der Turnierritter seinen Leib für seine Dame, schlägt der Sangesritter seine Persönlichkeit für die Seinige in die Schanze. Seine Person mit allen Wünschen, Begierden, Sehnsuchten und Verlangnissen verschwindet in seiner Huldigung, verzehrt sich in den Flammen seiner Gesangsfeier. Wie der Salamander in der Gluth, so lichtet sich der Liebessänger in dem reinen Seelenfeuer seiner Leidenschaft. Er wird selbst, und ganz und gar, zu lauterer Seelengluth in dem Tugendglanze seiner Herrin und wie durchschienen von ihrem Werthe und ihren Trefflichkeiten. „Glückselig," sagt Pons von Capdueil[1]):

Glückselig, wer der Liebe Glück gewinnt,
Denn Lieb ist Quell von jedem andern Gut:
Durch Liebe wird man sittig, frohgemuth,
Aufrichtig, fein, demüthig, hochgesinnt;
Taugt tausendmal so viel zu Krieg und Rath,
Woraus entspringt so manche hohe That.

Und Bernart von Ventadour[2]):

Gar wenig taugt mir ein Gesang
Wo nicht der Klang vom Herzen dringt;

1) Rayn. Choix etc. III. 175. — 2) Das. 56. Diez, Die Poesie d. Troubadours S. 141 f.

Und nicht vom Herzen dringt der Klang,
Wenn das nicht reine Liebe hegt:
Wesswegen mir mein Sang gelingt,
Denn nur auf Lieb' hab' ich verwandt
Mund, Herz und Augen und Verstand.

Arnaut von Marueil[1]):

So wie der Fisch im Wasser führt sein Leben,
Führ ich's in Liebe nun und immerdar.

Cadenet[2]):

Wie Klarheit uns vor jedem andern Licht
Die Sonne bringt, sag ich mit Zuversicht,
Auch sie ist Klarheit und verbreitet Helle.

Peyrol[3]):

Wenn mich Tag und Nacht verzehrt
 Meiner Liebe Feuer,
 Werd' ich ihr nur immer treuer,
Wie sich Gold in Flammen klärt.

Peire von Cols[4]):

Ein seltsam Feuer fühl' ich in mir glimmen,
Je mehr es brennt, je mehr beglückt es mich:
So pflegt der Salamander wonniglich
Im Feuer und in Flammengluth zu schwimmen.

Die unbedingte, vasallentreue Liebesverpflichtung betont Bernart von Ventadour[5]):

Ich, Herrin, bin nur Unterthan,
Für immer Eurem Dienst geweiht,
Eu'r Unterthan durch Wort und Eid.

Die selbstlos unpersönliche Liebeshingebung, eine Seelen-Leibeigenschaft und Hörigkeit, spricht Peire Vidal aus[6]):

Zum Verkaufen und Verschenken
Bin ich ganz ihr Eigenthum.

1) Choix III, 207. Diez 130. — 2) III, 250 D. das. — 3) III, 276. — 4) V, 310. D. 134. — 5) III, 87. D. 145. — 6) III, 313.

Die Kehrseite zum Minnelied bildet das Sirventès[1]), das Rügelied. Das Ritterthum der Wahrheitsliebe, dem Herrn gegenüber, ist die Ergänzung des Liebesritterthums im Dienste der Herrin. Beide Liederweisen des Sangesritters strömen aus derselben Quelle: dem mannhaften Freimuth eines tapfern Dichterherzens. Sein Minnelied vergöttert schöne und tugendreiche Frauen; sein Rügelied wettert Gottes Strafgericht in das Gewissen mächtiger Frevler auf weltlichen und geistlichen Fürstenstühlen. Sirventès stammt von servir „dienen“: Es dient ihnen, wie auch der Deutsche sagt, den grossen und kleinen Herren. Das Wortspiel braucht ein Troubadour selbst, Guillem de Figureiras:

No-m' laissarai per paor
Qu' un Sirventès non labor
En Servizi dels clergats.

Nicht wehren soll mir Furcht noch Scheu,
Ein Dienstgedicht zu singen frei
Zu Dienst der Herrn der Clerisey.

Wie das Minnelied meist der Gebieterin des Hofes galt, an welchem der Troubadour verkehrte, so richtete er das Rügelied auch an den Gebieter. Nicht selten nahm aber das Sirventès einen Schwung, einen politischen Hochflug von zeitgeschichtlicher Tragweite. Es schwang die Geissel über die mächtigste Strafrednerin selbst: die Kirche, deren Geissel aus Bannstrahlen geflochten. Schon sprühte es von den Funken, den Vorboten der sittenbrandmarkenden Glüheisen, die Savonarola vier Jahrhunderte später auf öffentlichem Markte predigen sollte, und die er der Stirne der grossen Babylonierin aufdrückte, welcher, nicht lange nach den provenzalischen Rügedichtern, Dante Allighieri mit seinen in Höllenfeuer rothgeglühten Stempeln das untilgbare Brandmal auf-

1) Wegen der Etymologie, ob Sirvente oder Sirventès, bricht A. W. Schlegel zu Gunsten des letztern eine siegreiche Lanze in seinem Appendice aux notes sur la littérature provençale (1841); oeuvres de Mr. Auguste Guillaume de Schlegel, écrites en français et publiées par Ed. Böcking. Leipzig 1846. II. p. 242 ff.

prägte in seinem gewaltigen Sirventès, dem Inferno. Gleich diesem hatte das Rügelied der grossen Troubadoure, eines Pierre Cardinal, Giraut de Borneil und Bertrand de Born, für ihre Zeit und die damalige Weltlage, die Bedeutung der altattischen Komödie, und vertrat auch deren Stelle und die ihrer furchtbaren Genossin, der Aeschylos-Tragödie, in Kraft der Fegefeuerbestimmung beider dramatischen, aber erst durch die grosse geschichtliche Erlösungs-Katharsis am Kreuze, von heilwirksamer Reinigungsgluth durchwallten Purgatorien. Das Sirventès vertrat sie in Kraft der Bestimmung: die Seelen zu läutern und zu befreien; nicht ästhetisch, sondern politisch, volks-, staats- und kirchensittlich; zu läutern als vorbereitende Befähigung für den Eintritt in's Völkerparadies der Weltgeschichte; das geschichtlicherrungene, im Schweisse des Angesichts gepflanzte, am reifen Ziele der Zeiten zum irdischen Eden wiedererblühende Paradies der seligen Menschheit; selig in gott-erleuchteter, liebedurchflammter Freiheit; selig im Bewusstseyn der Einheit von Gott, Natur und Menschengeist; in der Einheit von Gotterkenntniss und Wahrheit, von Wahrheit und Liebe, durchgossen Beide vom heiligen Geiste der Freiheit; selig im Vollgenusse der Dreieinigkeit von Wahrheit, Liebe und Freiheit, einer geschichtlich erfüllten Dreieinigkeit, worin der unaussprechliche Anschauungsgenuss der heiligen Dreifaltigkeit, in welchen Dante's göttliches Gedicht sich verklärt, nur das poetisch-mystische Symbol vorstellt.

Wahrheit, Liebe und Freiheit, Propheten der Dreieinigkeit dieser höchsten, endgültigen Beglückungen und deren, als Völker-Errungenschaften, geschichtlich herbeizuführenden Erfüllung. — Propheten dieser Verheissung waren auch die Troubadoure, die Sänger der reinen Frauenliebe aus freiem Herzensdrange! Die Sänger sittenrichtender Straflieder, aus Wahrheitseifer, in mannhaft ritterlichem Freimuth, zu Nutz und Frommen der Sittenveredelung, der Läuterung der Fürsten- und Völkerherzen, und im Dienste der Entwickelung der Menschheit. Sie waren, wie alle Cultur-Dichter, Sänger der Freiheit, im Namen dessen, der für diese Freiheit litt und starb:

Ganz dem Dienst des Herrn ergeben,

Der Erlösung uns erwarb,

Schmerzvoll an dem Kreuze starb,
Sag' ich Wahrheit ohne Beben. [1])

Wem sagt der Troubadour Guillem Anclies von Toulouse furchtlos die Wahrheit? Der Geistlichkeit, die, vor allen Andern dem Dienste des Herrn geweiht, der sich den Weg nennt und die Wahrheit, auch damals nicht immer diesen Weg ging; nicht immer im Geiste dieser Wahrheit handelte; vielmehr arg gegen die Wahrheit, die Er gelehrt, gegen die Liebe, die Er bewiesen, gegen die Freiheit, für die Er sich geopfert, schon damals frevelte und sündigte.

Noch kühner und heftiger trat das Sirventès im 13. Jahrh. auf, als es, von ghibellinischem Zornmuthe entflammt, den Bannstrahlen der Päpste die seinigen entgegenschleuderte. Denn vor allen eifervoll-ghibellinisch gesinnt war die Landschaft Provence, wo Friedrich Barbarossa sich (1149) zum Könige des arelatischen Reiches hatte krönen lassen. Ganz wunderbar und doch geschichtlich tief begründet erscheint die Wahlverwandtschaft zwischen dem Freiheitsgeiste der provenzalisch-italischen Dichter und jenem grossen schwäbischen Heldenkaiser, dem Gottesstreiter und Vorkämpfer der unversöhnbar antirömischen, der deutschen Geistesfreiheit. Sein für Befreiung des Staates von päpstlicher Obmacht und Bevormundung ergriffenes Heldenschwert erbte, zum entscheidenden Schlage, auf den grössten Fürsten des stammverbrüderten Volkes, auf König Gustav Adolph, fort. Wie dieser das Werk Friedrich Barbarossa's zu vorläufig erstem Abschluss brachte, und staatlich feststellte: so kann der dreissigjährige Krieg als Austragskampf des Albigenser-[2]) Krieges gelten, dessen Gräuel noch im Busen der letzten Troubadoure einen Ingrimm nährte, der sich in Strophen, wie diese von Bertran Carbonel, entladen konnte[3]):

Ha! falsche Pfaffen ohne Scheu und Scham,
Meineid'ge Ketzer, freche Räuberbrut,
Mit eurem unverhol'nen Frevelmuth,
Habt ihr die Welt gestürzt in tiefen Gram!

1) Rayn. Choix IV, 271. D. 172. — 2) Das Glaubensbekenntniss der Albigenser und Waldenser, das den reinen evangelischen Geist athmet, La Nobla Leyczon (aus dem Jahre 1100), bei Rayn. t. II. p. 94—96. — 3) Choix IV, 285. D. 186.

War denn Sanct Petrus Frankreich je zur Plage
Mit Zins und Wucher? — nein, des Rechtes Wage
Handhabt' er treu; das ficht euch nimmer an,
Wie man euch zahlt, so schleudert ihr den Bann.

Mit demselben Ritter- und Mannesfreimuth griffen die Troubadoure die mächtigsten Fürsten an, die des römisch-guelfischen Frankreich vor Allem, und den gefährlichsten derselben, den Grafen Carl von Anjou, am heftigsten, dem Sirventès-Style ihrer Vorbilder getreu; im Sinne des Troubadour, Pons Barba, der also singt[1]):

Treulos ist ein Dienstgedicht,
Das nicht frei von Art und Pflicht
Der Kleinen und Gemeinen spricht,
Noch auch der Leute von Gewicht.

Im Sinne eines Bernart von Revenac[2]):

Nichts soll Gab und Lohn mir gelten.
Nicht auch Dank und Gunst
Mächt'ger Herrn voll falscher Kunst, —
Nein, ich denke sie zu schelten
Ihrer Schlechtigkeit gemäss.

Im Sinue des feurigsten der Rügedichter, im Geiste Bertran's von Born[3]):

Ich dicht' ein neu gefällig Rügelied,
Wie keins mir glückte; Furcht soll mir nicht wehren
Frei auszusprechen, was man hier sich sagt.

Doch sie selbst, die Troubadoure, lebten, handelten, dichteten sie denn stets und unverbrüchlich im Geiste ihrer Liebes- und ihrer Straf- und Rügelieder? Hat nicht Dante eben diesen Bertran von Born die schweren politischen Sünden, die Zwietracht, die er in fürstlichen Familien, die blutigen Fehden, die er zwischen Vater und Sohn[4]) gefacht und geschürt hatte, in seiner

1) R. V, 351. D. 173. — 2) IV, 203. D. das. — 3) IV, 181. D. das. — 4) Heinrich II., Könige von England, und dem jungen Herzog v. Guienne, Heinrichs Sohn, der sich wiederholt gegen den Vater empörte, 1170 noch bei Lebzeiten König Heinrich's II. gekrönt wurde und 1183 starb.

Hölle büssen lassen?[1]) Wohl fühlten die provenzalischen Liebessänger, lebten, handelten, sündigten sie oft genug gegen den Geist ihrer Poesie, aber nicht als Dichter. Als solche blieben sie, in der Blüthe ihrer Kunst, stets und durchweg ihren Principien getreu, am unverbrüchlichsten die Zartfühlendsten unter ihnen, deren Verhalten und Wandel gleichwohl am meisten in Widerspruch mit der Reinheit ihrer poetischen Ideale zu gerathen schien. Man möchte sagen, diese, die poetischen Ideale, sündigten mehr gegen die Dichter, als die Dichter gegen ihre Ideale. In der Poesie selbst, im Geiste dieser Poesie, lagen die Keime sowohl ihrer eigenen Zerstörung, als der Verderbniss der Dichter. Ihr poetisches Ideal sündigte durch Uebergeistigkeit, durch einseitige Spiritualität. Das Ueberschwängliche ihres Liebeideals und Liebedienstes wurzelte in der ganzen Geistesrichtung der Zeit, und im wesenhaftesten Ausdruck derselben, im Ritterthum, trat dieser Geistescharakter in Gestalt einer, die ganze Lebenspraxis bestimmenden und alle Verhältnisse durchdringenden Institution zu Tage. In Form einer geschlossenen Anstalt erscheint das Ritterthum erst im 11. Jahrh., fast gleichzeitig mit der Troubadour-Poesie, wie bei Apollo's Geburt zugleich die Schwäne erschienen, die sie besangen. Ursprünglich ein Institut, das die Geistlichkeit zu ihrer Sicherheit und zum Schutze der bedrohten gesellschaftlichen Ordnungen, und zwar aus der sie gefährdenden, kriegerisch-turbulenten Feudalcaste selbst, geschaffen, kehrte sich dasselbe bald gegen seine eigenen Stifter, mit der humanistisch-socialen Tendenz, die gesellschaftlichen Ordnungen vor den Uebergriffen der geistlichen Gewalt zu schützen. Der Rittergeist aber war längst mit jenen grossen Völkerbewegun-

1) Inf. c. XXVIII. v. 118 ff.:

Bertrand von Bornio bin ich . . .
Dem König gab ich bösen Rathschlag einst,
Darob dann Sohn und Vater Krieg begannen,
Wie zwischen David einst und Absalon
Durch Ahitofel Fehden sich entspannen.

Weil Bertrand de Born die Söhne gegen das Familienhaupt, ihren Vater, aufgewiegelt hatte, lässt ihn Dante das eigene Haupt in der Hand wie eine Laterne tragen:

Di se facea a se stesso lucerna;
„Und machte sich zu seiner eignen Leuchte."

gen, jenem allgemeinen Völkeraufbruch im Osten, mit der Völkerwanderung, erwacht, deren Antrieb und Ferment auch in dem Grundtriebe des Ritterwesens arbeitete, als jenes unbestimmte, von kampfeslustigem Drang und Bedürfniss angeregte Hinausstreben in die Ferne. Dieser Trieb ist von uns als der Abenteuerdrang bezeichnet worden[1]), der in Form einer Eldoradosehnsucht in die Ferne, eines Hanges nach unbestimmter Befriedigung, den Charakter der romantischen Stimmung annimmt. Noch wüst und chaotisch in den Wanderhorden gährend, entlud sich dieser Drang in Raub- und Beute-Schwärmen, in unstät schweifenden Eroberungszügen. Geläutert, geklärt und erhitzt zugleich von neuen Religionsideen und Offenbarungen, die fast alle jene östlichen Völkerschaften zu gleicher Zeit begeisterten, und durch den Zusammenstoss und das „Aufeinanderplatzen der Geister" noch leidenschaftlicher entflammten, wirkte diese Sehnsuchts- und Fernen-Stimmung alsbald nach beiden Seiten hin, schwärmerisch-phantastisch, vergeistigend-enthusiastisch. Nach der Weltseite hin: lockend die heimathlosen, aus ihren nomadischen Wohnstätten vertriebenen Wandervölker mit dem sagenhaften Bilde blühender Culturländer: Paradiese gegenüber dem rauhen, meerumströmten Norden, woher sie aufbrachen; eine winkende fata morgana für die erhitzte Völkerphantasie. Nach Seiten des Göttlichen hin: sich entzündend unter dem glühenden Himmel gleichsam neuer, buddhistisch-weltverläugnender oder, wie bei den Arabern, monotheistisch-schwelgerischer, und bei den germanischen Völkerstämmen mystisch-speculativer, heils- und geistesseliger Glaubenslehren; sich entzündend zur höchsten Uebersinnlichkeit und Transcendenz. Aus der Tiefe solcher gestaltungsschwangern Effervescenz der Völkerphantasie erhob sich das germanische, vom Christenthum sittlich vergeistigte Ritterthum, als ordnende, bildende Macht, die jenen regellosen, nomadischen Trieb, der in den östlichen Wandervölkern noch fortwirkte, zu zügeln, und ihm eine zweckgemässe Richtung zu geben unternahm, indem es, anfangs selbst nur ein Hebel der päpstlichen Politik, bald aber im Gegensatz zu derselben, den christlichen Völkergeist, nach aussen hin, zu einer Rückfluth nach dem

1) Gesch. d. Dr. II. S. 154.

Osten aufregte, zu einer überweltlichen Eroberung gleichsam: zur Eroberung des Grabes eines Gottes, des heiligen Grabes, dessen Besitz die christliche Welt zur Ruhe bringen und den moslemitischen, alle Völker und Religionen bedrohenden Unterwerfungs-Fanatismus brechen sollte. Im Innern der sich neu gestaltenden, aber noch in ihren Grundlagen schwankenden Staaten, setzte das Ritterthum jenem, immer noch wirksamen, von Osten her angestammten nomadischen Triebe, ein, dem Zwecke nach, umgekehrtes, der Form und Wirkung nach, verwandtes Bestreben entgegen, welches dahin zielte, den gesetzlosen, von dem stets regen Impulse immer wieder aufgestachelten Geist rechtsverwirrender Gewaltsamkeit zu hemmen, und ihn einer gottesrechtlichen Schutzordnung zu unterwerfen, als deren berufene Miliz sich das Ritterthum betrachtete, und demgemäss denn auch eine dem gegenwirkenden Zwecke entsprechende Disciplin und Pflichtnorm befolgte. Der wüsten Gewalt setzte der Rittergeist den Schutz der Beraubten, die Vertheidigung der Schwachen entgegen; dem gesetzlosen Frevelmuthe die mannhafte Grossmuth uneigennütziger, selbstloser Gefahrbestehung, einzig nur zur Sicherung der Rechte wehrloser Unschuld, und entsagend jeder andern Vergeltung, als der einzig erstrebten: Gottes Ehrenlohn. Dieser Ehrenlohn umfasste ursprünglich den Begriff der Ritterehre, und in ihr den sittlich-gesetzlichen Inhalt jener Zeiten. Denn in Gottes Ehre wurzelte ursprünglich die Ritterehre; in dem Bewusstseyn eines zur Ehre Gottes, als des Beschützers und Hortes der Unterdrückten und Schwachen, und zur Wahrung seines Schutzrechtes, gefahr- und mühevollen Wirkens. Aus dem Hochgefühl eines solchen, vom Wohlgefallen Gottes und der Welt getragenen Bewusstseyns, das ja nur der persönliche Reflex und Ausdruck dieses Wohlgefallens ist, entsprang der ritterliche Ehrbegriff. Die Behauptung der kanonischen Aesthetik: der Inhalt der romantischen Ehre bleibe, da er nur durch das Subject, und nicht nach seiner ihm selbst immanenten Wesentlichkeit gilt, der Zufälligkeit preisgegeben [1]), trifft, in Beziehung auf diese ursprüngliche Ritterehre mindestens, nicht zu. „Das affirmative Bewusstseyn seiner unendlichen Subjectivität, das der Mensch in

1) Hegel, Aesthet. II. S. 174.

der (romantischen) Ehre, unabhängig von dem Inhalt derselben hat," ist vielmehr in der ursprünglichen Ritterehre so wenig unabhängig von dem Inhalt derselben, dass eines solchen Ritters affirmatives Bewusstseyn seiner unendlichen Subjectivität von dem objectiven sittlichen Inhalt seiner Ritterpflicht: das Recht der Unschuld gegen Uebermuth und Vergewaltigung zu schützen, sich durchdrungen, und seine „unendliche Subjectivität" in diesen ganz bestimmten Inhalt ergossen fühlt. Selbst die Tapferkeit trug diese Farbe einer kampfesfreudigen, gefahrenlustigen Leidenschaft für Abenteuer. „Fahren" und „Gefahr laufen," „wohl und übel fahren," u. s. w. haben ihre gemeinsame Grundform in dem Worte „Fahr." Für die romantische Abenteuer-Tapferkeit ist die „Fahr" (Furcht, Gefahr) eine Lust; die Auszugsfahrt eine Spazierfahrt. Sie unterscheidet sich dadurch wesentlich von der Tapferkeit der antiken Abenteuerhelden, des Herakles z. B., der sich den Mühsalen seiner heroischen Arbeiten als verhängten, von Juno's Hass ihm auferlegten Plagen, unterzog. Das einzige Raubzugsabenteuer von romantischem Anstrich in der griechischen Heldenmythe möchte die Erbeutung des goldenen Vliesses; Jason, der Ausnahmeheld dieser griechisch-romantischen Raubfahrt, und die Tragödie dieses Sagenkreises, die Medea-Tragödie, das erste, dem Stoffe nach, romantische Drama des antiken Theaters scheinen können. Insofern nämlich der Argonautenzug, nicht wie andere Ausfahrten der Hellenen, einer gemeinsamen Gesittungsmission galt; keiner von Göttern und Orakel angeordneten Staatengründung oder Städtepflanzung; auch keinen Rachezug im Zwecke der Ehrenrettung griechischer Sitte und der Sühne des entweihten Familienheerdes bedeuten konnte; und insofern, als, in Folge jenes Argonautenzuges, mit der abenteuerlichen, kolchisch düstern Zauberin Medea das erste barbarische Element in das griechische, klare, gestaltenheitere Wesen eintrat. Die Medea des Euripides verräth einen Anflug romantischen Geistes auch in Styl und Behandlung. Tragisch-dramatisch, im antiken Sinne, bleibt aber seine Medea trotzdem, durch den Verlauf innerhalb der Katastrophe, nicht innerhalb der Motive des Abenteuers, der Ereignisse und Vorgänge, die eben das epische, nicht dramatische Handeln kennzeichnen. Das Gegentheil werden die Ritterstücke zur Schau geben, und sich daher auch als getümmelvolle, sce-

nirte Romane ausweisen, reich an Abenteuern, arm an dramatischem Leben, Pathos und Gedanken.

Die Tapferkeit des Ritterthums trägt also die Abenteuerfarbe, wie das Institut selber; sie sprüht diesen Geist aus allen Poren; sie behandelt das Abenteuerwesen mit Virtuosität gleichsam, und macht, so zu sagen Kunstreisen darauf. La valeur, betont auch Fauriel [1]), consiste particulièrement — dans le goût aventureux du péril: „Die Tapferkeit (des Ritterthums) besteht vorzugsweise in dem Geschmack für gefahrvolle Abenteuer." Die Kunstphilosophie stellt ihr ebenfalls ein dahin lautendes Schulzeugniss aus, beprägt mit dem authentischen Formel-Siegel. Von der Tapferkeit des Ritterthums sagt der Schöpfer und Meister der neuern Kunstwissenschaft oder Aesthetik [2]): dass sich „dieselbe" den Abenteuern der innern Willkür und den Zufälligkeiten äusserer Verschlingungen — überhaupt aber der subjectiven Beziehung des Subjects auf sich unterwirft." Die „subjective Beziehung des Subjects auf sich" klingt speculativ amphigurisch, scheint uns aber in Beziehung auf das Subject des ursprünglichen Ritterthums nicht volllöthig, da, wie schon bemerkt, dieses Subject allerdings einen wesentlichen Inhalt, und zwar einen sittlich-religiösen, gottesrechtlichen Inhalt hatte. Dass die Mittel, die jenes Ritterthum, im Zwecke solchen Rechtsschutzes, anwandte, den Zweck gefährden und vereiteln musste; dass es dem Unwesen wüster, unstäter Raubfahrten durch das zerfahrene Wesen Gefahren aufsuchender Ritterfahrten zu steuern vermeinte; dass jenes Ritterthum, so zu sagen, ein strolchendes Staats- und Landrecht repräsentirte, in Gestalt einer, um blossen Gottesehrenlohn zur Sicherung der Landstrasse, der Personen, des Eigenthums, der Frauenehre, aus eigener Vollmacht umherstreifenden, berittenen Sittenpolizei mit eingelegter Lanze — dergleichen bestandlose, chimärische Nothwehrbehelfe und Surrogate eines festen geordneten Staatswesens legen freilich dem Beobachter des geschichtlichen Verlaufes die Ursprungsgemeinsamkeit des Ritterwesens mit dem Abenteuertriebe der Völkerwanderungen, mit dem gesetzlosen Geiste der vagabundirenden Eroberungszüge, vor Augen. Von den Ruinen des geschichtlich abgethanen Ritterthums hernieder,

1) a. a. O. I. p. 500. — 2) Hegel a. a. O. S. 171.

dessen letzten Geisterspuk Cervantes' Humor auch literarisch zu Grabe gespottet, hat man gut erkennen, dass die mühsalvolle Grossmuth- und Entsagungstapferkeit des ursprünglichen Ritterthums gleichfalls ein Ausfluss jener Uebergeistigkeit, jenes Spiritualismus war, in welchen sich der feste, auf eine gesetzlich freie Staats- und Familienordnung gegründete Sittlichkeitsbegriff der antiken Welt verflüchtigt hatte.

Der Spiritualismus des christlichen Ritterthums trägt den geistlichen Charakter, und war auch durchaus vom Geiste des Christenthums, des romantischen nämlich, des von der Kirche und der Völkergährung romantisch gestimmten Christenthums, durchdrungen. Der Geist Jesu hatte diesen Charakter nicht. Jesus wurzelte tief in einem, wie kein anderes, von Gottes Persönlichkeit erfüllten Volkswesen, dem der Geist Gottes, als dessen persönlicher Ordner und Gesetzgeber, einwohnte, immanent war, und das Jesus in seiner Person darstellt. Weit entfernt, aus einer romantischen Sehnsucht nach dem Göttlichen, nach dem Geiste Gottes, heraus, seine Sendung durchzuführen, erschien Jesus als Erfüller göttlicher Verheissungen, als deren Erfüller im Geiste durch seinen Opfertod, durch die unbedingte Hingebung seiner geschichtlichen Person für das Heil der Welt, für die Heiligung der Menschengeschichte durch den Geist Gottes. Die Segenswirkungen dieses Gotteswerkes können aber nur aus der Verwirklichung desselben durch die Menschheit selbst erfolgen; durch die Aufnahme des Geistes Gottes, der in den Lehren und in dem Beispiele des Heilands sich geschichtslebendig offenbarte — durch dessen Aufnahme und Eingestaltung in die Weltgeschichte, in das innerste Völkerleben. In dieser Durchwirkung und Durchdringung der Geschichte des Lebens und der Entwickelungen der Völker mit dem in Jesu Lehren und Handeln lebendigen Geiste Gottes besteht eben der Process der Völker- und Cultur-Geschichte. In dem steten, unhemmbaren Losschreiten auf dieses höchste Ziel; in dem kampfvollen Völkerzuge nach diesem Ziel; in dieser unstillbaren und zugleich im Fortschreiten sich befriedigenden Sehnsucht nach Erreichung desselben besteht die Romantik der Geschichte, der romantische, in der Entwickelungsarbeit des Völkerlebens sich offenbarende Geist. Nach Maassgabe der Aufnahme und Hineingestaltung des göttlichen Geistes, des Wesens Jesu,

in die Völkergeschichte, nimmt der romantische Geist, das sehnsuchtsheisse Streben nach solcher Erfüllung mit dem Geiste Jesu, nimmt die romantische Sehnsucht nach ihm, eine andere Gestalt an: die Gestalt der wahren Gottes- und Naturerkenntniss; des Innewerdens des göttlichen Wirkens in der Natur, das dem noch unerschlossenen Volksgeiste als Wunderwirkung erscheint, und das einzig und allein durch freies Erforschen der göttlichen und natürlichen Dinge zu begreifen; durch freies Lehren der erkannten Wahrheit, die immer zum Heile führt, denn Gott ist die erkannte und offenbarte Wahrheit; — durch freithätiges, hingebungsvolles Lehren solcher Wahrheit und furchtloses Verkünden vor aller Welt und allen Menschenklassen, aus Liebe zur Menschheit und im Hinblick auf ihre Bestimmung.

Gottes- und Naturerkenntniss, beide müssen zur Vollkommenheit und zum Heile des Menschen zusammenwirken; denn in der Natur offenbart sich Gottes Geist in wunderbarer Pracht und Herrlichkeit. Sie ist ein Wunder Gottes, ein einzig ewiges Wunder Gottes. Ihre Gesetze sind Geist von seinem Schöpferhauch. Wie sich im Menschen Leib und Seele zu Einer Gestalt durchdringen: so die Gottes- und Naturerkenntniss zu Einer Wahrheit. Wessen Sinn für Naturwahrheit verschlossen bleibt, dem bleibt auch die göttliche Wahrheit ein Buch mit sieben Siegeln. Wer hatte je eine innigere Freude an der Natur und ihrer Schönheit, als Jesus? Wer ein zarteres, empfindsameres Verständniss ihres gottbeseelten Wesens? Salomon in seiner Herrlichkeit war ihm nichts gegen eine einzige Lilie. Er rühmt an den Lilien, dass sie nicht spinnen, und doch in einem so blühend herrlichen Kleide prangen, von Gottes eigener Hand gewebt, der für seine Pflanzenkinder sorgt, wie für seine Menschenkinder, und den Lilien und andern Blumen den Duft eingehaucht hat, wie dem Menschen die Seele. „Lasst die Kindlein zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich.“ Was liebte Jesus in den Kindern, wenn nicht die reine, unverfälschte Menschennatur: rein und lauter, wie die Natur in den Lilien lebt und webt. Ach, mit Jesus starb auch der Natur ihr bester Freund, ihr letzter, auf lange, lange Zeit. Darum verhüllte sie ihr Sonnenantlitz vor Trauer, als er starb. Mit der Gotteserkenntniss hatte sich auch der reine Sinn für die Natur in der heidnischen Welt verdunkelt und getrübt. Selbst die grie-

chische Poesie vermenschte die Natur dermassen, dass die Aermste ihren eigenen Wald vor lauter Waldnymphen nicht sah, und von ihren Fischen nichts übrig behielt, als die Schwänze; der obere Theil war Menschenleib, Triton, Sirene, und wie noch die Meer-Männer und Meer-Weiber heissen. Kein Vogel, Frosch, Rind oder Wild war seines natürlichen Zustandes sicher. Die ganze Natur war verwunschen, eines Erlösers bedürftig, wie die Menschen. Er sollte ihr aus demselben Volke erstehen, welches, vor allen Völkern, wie das Wesen Gottes, so auch das der Natur am reinsten in seiner Wirklichkeit und Wahrheit auffasste und als Gottes Werk und Schöpfung pries. Welcher Naturdichter und Sänger hätte sie schöner und herrlicher besungen und gefeiert, als König David? In dem verheissenen Sprössling aus seinem Stamme erschien auch der verwunschenen Natur ein Erlöser. Sie erwachte aus ihrem Zauberschlaf und lebte wieder auf an seinem klaren, naturfreundlichen Auge. Ach, und verdunkelte sich auch wieder mit seinen Augen, und sank zurück in den traumhaften Zustand, und blieb fast das ganze Mittelalter hindurch verzaubert, bis sie die Wissenschaft vom Bann erlöste; bis sie der nach Wahrheit forschende, nach Gottes- und Naturerkenntniss mit gleich rastloser Gedankenkraft und Arbeit strebende Geist der teutonischen, der deutschen Völker weckte.

Mit dem Zurücktreten des Naturmomentes nahm auch das Ritterwesen, die Ritterpoesie insbesondere, nahmen alle Institutionen des feudalen Geistes jener Zeiten einen spiritualistischen, subjectiv-transcendenten, daher nur zeitgültigen, und, bei aller Geistigkeit und Verschwendung sinnreicher Kunstformen, hinfälligen Charakter an. Im Gegensatz zu dem natur-sinnlich centripetalen Geiste der Griechen, ist der übersinnlich romantische centrifugal, und verdunstet wie Aether. Der Kern des antiken Staatswesens war der Haus- und Familienheerd. Die Wurzel des feudalen Staates treibt in dem Himmel, und die Familie der romanischen Ritterwelt ist eine heilige Familie, wo die Dame als Madonna angebetet wird, und der Gatte, der das eheliche Hauswesen blos andeutet, das Zusehen hat; in der übernatürlichen Verherrlichung Natur und Wirklichkeit allein vertretend, wie etwa das Kameel bei der Anbetung der heiligen drei Könige. Die ritterliche Liebe, die spiritualistische Huldigungsliebe der Ritter-

poesie, erschliesst ihre üppig zartesten Blüthen im ehelichen Gehege ihrer Gebieter und Gönner. Die Liebesverzückung der Troubadoure ist so übersinnlich zart, so begierdelos selig, so ascetisch verschmachtend, dass sie auch nicht mit den Gedanken sündigt; durchaus im Sinne jener heiligen Mahnung Christi. Sie schwärmen und kreisen um ihre Huldin, wie die Motte um die Kerzenflamme, von der auch die Motte nichts verlangt und begehrt, als sich in ihrer Glanzatmosphäre die Flügel verbrennen zu dürfen. Der Ritter-Troubadour, Guillaume du Balaun, hatte es gegen seine Herrin, die Dame Guilelmine du Taviac, in etwas versehen. Er bat, er flehete, er wimmerte. Sie verlangte, als Zeichen seiner Reue, einen seiner Fingernägel. Er liess sich einen ausreissen, brachte und überreichte ihr ihn knieend. Der Troubadour Geoffroy Rudel verliebte sich bekanntlich aus der Phantasie in die Gräfin von Tripolis. Sein erstes Erblicken der Gräfin, als er todtkrank in Tripolis landete, war ein Sterbeblick:

„Schon will sie die Hand ihm reichen,
Doch ihm dünkt, der Boden schwinde,
In des Führers Arme sinkt er,
Haucht sein Leben in die Winde." . . .

singt der letzte schwäbische Minnesänger, Ludwig Uhland in dem Gedichte „Rudello," so provenzalisch klagesüss und zärtlich, als hätte Rudello seine ausgeathmete Sängerliebesseele dem Gedichte eingehaucht. „Um gut von der Liebe zu singen und zu sagen", bemerkt Fauriel [1]), mit Beziehung auf die Liebesgesänge der Troubadoure, „war es hinreichend, edel und rein von ihr, nach den übereinkünftlichen Satzungen zu träumen; der Art, dass eine ideale Dame (dame idéale) d. h. ein Phantasiebild, einen Poeten eben so gut, wo nicht besser begeistern konnte, als eine wirkliche; bei dem Phantasiegebilde war der Dichter weniger der Gefahr ausgesetzt, gegen die strengen Anforderungen der Theorie zu verstossen." Nie haben Dichter die Vorschriften ihrer Poetik gewissenhafter und rechtgläubiger befolgt, als die Troubadoure. Fauriel führt eine Stelle aus einem solchen Liebesgesang an [2]), worin, wie er sich ausdrückt, die Theorie der ritterlichen Liebe

1) A. a. O. II. p. 18. — 2) I. p. 512.

in neun kleinen Versen gleichsam concentrirt erscheint (comme concentrée): „Derjenige," singt der Troubadour, „versteht von donnoi (von der Liebe) wahrlich nichts, der den ganzen Besitz seiner Dame begehrt. Das ist keine Liebe mehr, die auf die Wirklichkeit ihr Absehn stellt (qui tourne à la réalité); die aufhört, ein Cultus des Gefühls und des Gedankens zu seyn. Wenn der Seelenfreund von seiner Dame einen Ring, ein Band besitzt, so reicht das vollkommen hin, um sich dem Könige von Castilien gleich zu stellen. Erhält er gar von ihr ein Kleinod, und gelegentlich einmal einen Kuss, so ist das sehr viel, fast zu viel für die wahre Liebe" . . . d. h. für die Liebe aus reiner Phantasie, die ihre unkörperliche Reinheit am überzeugendsten in dem Liebesverhältniss mit einer vermählten Frau offenbart. Der Code d'amour, der bereits 1150 existirenden Liebeshöfe erklärt ausdrücklich die Liebe unter Eheleuten für nicht gut möglich, denn der Liebesgenuss vermindere die Liebe, und die Leichtigkeit, ihn in der Ehe zu befriedigen, widerspreche der wahren Liebe, die ein reiner Huldigungscultus, ein Seelenverhältniss, das der körperliche Besitz aufhebt. Die Ehe sey daher kein rechtmässiger Grund und Vorwand, die Liebe auszuschliessen. [1])

Ein Troubadour giebt vier Liebesgrade oder Stufen an: Der erste Grad ist der eines schüchtern Zurückhaltenden, feignaire, hésitant; er macht der Dame den Hof, aber wagt es nicht, ihr von Liebe zu sprechen. Bekennt er ihr, in Folge wiederholter und unzweifelhafter Aufmunterungen von Seiten der Dame, seine zarte Liebespein, wird er ein Liebender zweiten Gra-

1) Raynouard a. a. O. II. p. XCVIII ff. Diez stellt die Minnehöfe, die nur „der leichtgläubige" Nostradamus erwähne, in Abrede. a. a. O. S. 29. Jean Nostradamus, Procurator am Parlamente von Toulouse, Bruder des berühmten Arztes, Astrologen und Zauberers Michel Nostradamus, mit dessen Höllenzwang Goethe's Faust den Teufel aus dem Pudel austreibt, und vom Ofen lockt, ist der erste Geschichtsschreiber der Troubadoure, der aber nicht so zuverlässig ist, wie seines Bruders Michel Höllenzwang. Raynouard beruft sich auf die Schrift de arte amandi et de reprobatione amoris von Maître André (um 1170), Capellan am königlichen Hofe von Frankreich, worin er unwidersprechliche Beweise von dem Bestehen der cours d'amour während des 12. Jahrhunderts (1150—1200) gefunden habe.

des, und heisst dann pregaire, um Liebe Bittender, priant. Gelingt es ihm, durch seine Liebeshuldigung die Dame so weit zu gewinnen und für sich einzunehmen, dass sie ihn festhält, nicht wie Frau Potiphar, sondern durch Band, Handschuhe oder Gürtel symbolisch an ihre Nähe fesselt: so hat er den dritten Liebesgrad erstiegen, den eines entendeire, eines Erhörten (écouté). Bezeugt die Dame ihre höchste Huld dem Erhörten durch einen seelenkeuschen Kuss, so weiht sie ihn damit zu ihrem Drutz, ihrem Freund (ami), und er steht auf der höchsten, der vierten, Stufe seines Liebesglücks. Die Einweihung wurde als öffentlicher Act, dessen Ceremoniel in allen Stücken dem der Lehnshuldigung genau entsprach, feierlich vollzogen. Der Kuss machte den Erhörten zum Lehnsritter, zum Vasallen seiner Dame, womit er sich ihr zu unverbrüchlicher Treue und unbedingtem Ritterdienste gelobte und verschwur. Um dieser Liebesvasallenschaft die höchste Weihe und Feierlichkeit zu geben, fügte man der Huldigungs-Ceremonie auch die kirchliche hinzu, und liess den Liebesehebund eines Brautpaars, wovon beide Theile die Dame unter allen Umständen, vermählt waren, von einem Geistlichen einsegnen. Hatte das Bündniss die kirchliche Weihe erhalten, so galt es für heilig, und konnte nur durch einen Geistlichen wieder aufgelöst werden. [1]) Die Schliessung einer wirklichen Ehe unter dem hohen Feudaladel, in der Provence besonders, war freilich in der Regel nur die Besiegelung eines Friedens- oder Allianz-Vertrages, den zwei Lehnsherren mit einander abgeschlossen, wovon der eine sich mit der Tochter des andern ehelich verband, und wobei die Vermählung nur die Bedeutung einer Ratification des zwischen Schwiegervater und Eidam abgeschlossenen Friedens- oder Allianz-Vertrages hatte. Die geistliche Macht trug das Ihrige dazu bei, um dem ehelichen Glück den Gnadenstoss zu geben. „Es wäre schwer zu sagen,“ bemerkt Fauriel mit Bezug auf diesen Punkt, „bis zu welchem Grade die Päpste und die Bischöfe des Mittelalters zur Herabwürdigung und zum Elend der Frauen in der Ehe, bald durch Begünstigung, bald durch Veranlassung der schamlosesten Ehescheidungen mitwirkten“ . . . „Wenn irgend Etwas die übertriebenen Ansprüche,

1) Fauriel I. p. 504.

das Raffinement und die verstiegenen Spitzfindigkeiten dieser Ritterliebe könnte begreiflich erscheinen lassen; so wären es die eigennützigen und willkürlichen Motive, die bei der Schliessung der Feudalehen maassgebend waren. Was die Frauen als Gattinnen zu leiden hatten, erklärt einigermaassen den Cultus, den sie als Liebesdamen von den Rittern forderten und erhielten." Umgekehrt findet aber auch diese herz-, gewissen- und seelenlose Feudalehe des Mittelalters ihre Erklärung in der Beschaffenheit des romantisch-transcendenten Geistes, der keine Durchdringung von Natur und Seele zulässt, sondern zersetzend wirkt; so dass alles Seelenhafte sich sublimirt und verflüchtigt, und das Natürliche als grober Niederschlag zu Boden sinkt. Auf dem erdigen Sediment der Ehe schwimmt die aussereheliche Liebe, wie ein flüchtiges Oel oder kaltbrennende Naphtha. Dass die wahre Liebe in der wahren Ehe sich verwirklicht, und nur eine solche Liebe die wahrhaft poetische, die in sich selige, heilige Liebe ist; das verkündet ihr poetisches Evangelium: Romeo und Julie; verkündet Hermann und Dorothea, verkündet auch das indische Drama. Wohl kann ein Dichter die unheilige, sündige, unselige Liebe mit grosser poetischer Kraft darstellen, aber als unselige eben; nicht als poetisches Ideal, nicht als eine Liebe, die an sich poetisch berechtigt, sondern als eine Liebe unseliger Leidenschaft, die, um poetisch zu werden, zu Grunde gehen muss, zur Sühne der Idee und des heiligen Wesens der reinen poetischen Liebe. Eine sündige Liebe, die nicht tragisch, nicht in diesem Sinne tragisch, endet, bleibt unpoetisch, trotz allem Glanze, womit ein poetisches Talent sie ausstatten möchte. Ein Dichter aus dem Vollen wird aber schwerlich eine solche Liebe zu seinem Probleme wählen.

Der Geist ist stark, aber das Fleisch ist schwach. Je mehr das Missverhältniss zunimmt, desto schwächer muss das Fleisch werden. Erreicht der Geist die Stärke des transcendent romantischen Ideals, so weist der Stärkemesser des Fleisches auf Null. Zumal bei so liebezärtlichem, erregbaren warmblütigen Fleische, wie das der provenzalischen Minnesänger war, deren Lebensgeister, blumensonnenduftig durchwürzt und durchsprüht, in ihren Herzen die Corola hüpften, wie Feuerelfen, in Gestalt von goldnen Weihrauchfunken, um eine Opferflamme tanzen. Griechisch-römische, jonische, Lebensgeister darunter — welcher taumel-

trunkene Tanz im Herzen der Troubadoure — ob ihre Liebesflamme noch so opferheilig, noch so andachtsbrünstig zu lodern schien, wie die Flamme aus dem Herzen in der Hand der heil. Therese. Niemals stand denn auch das schwache Fleisch in so voller Blüthe, wie in den Hofliebesgärten der Grafen von Provence. Gleich der für uns erste Troubadour, dessen Lieder, die bekannt ältesten bis jetzt geblieben, Guillem IX., Graf von Poitiers, Herzog von Aquitanien (geb. 1071), war ein gar loser Sängervogel, der dem Baume der Erkenntniss im Paradiese seines Liebesgartens, dem Baume des gai-saber, wie die Akademie von Toulouse die Poesie der Troubadoure, nach dem Verfall derselben (1290) nannte — der diesem Baume der „frohen Wissenschaft“ fleissig zusprach, nach Kräften, so schwach sein Fleisch war, wovon er selber manches muntere Liedchen (chansôs) pfiff. Und sie, die Huldinnen, die geistlichen Bräute und himmlischen Ehegattinnen ihrer Liebesritter und Herzensvasallen, die schönen Liebes-Lehnsherrinnen der Troubadoure, auch sie waren nicht immer so unerflehsam, wie die Dame Guilelmine von Taviac, und verlangten nicht immer blos den Fingernagel von ihrem Liebessänger; sondern gar oft den Finger und die ganze Hand dazu. Die schönen Gebieterinnen der Troubadoure konnten manchmal so ungenügsam seyn, wie das modernste Maschinenrad, das, in Schwung gesetzt, und, hat es einmal den Finger, nicht blos noch die ganze Hand verlangt, sondern das Anhängsel, und obendrein den ganzen Mann. Davon könnte der arme Guillem (Wilhelm) de Cabestaing ein Liedchen singen, der Troubadour der zärtlichen Sermonde, Gemahlin des mächtigen Grafen Raymond (Raimon) von Roussillon, die das Herz ihres sie anbetenden und von ihr geliebten Guillem de Cabestaing, das so oft in minnesüsse Liebeslieder sich zu ihrer Verherrlichung ergossen hatte, mit ihren kleinen Perlenzähnen zermalmte; so vollständig, wie nur ein jetziges Maschinenrad mit seinen schrecklichen Eisenzähnen es hätte zermalmen können. Unwissentlich, ahnungslos, die Aermste, mit der Pastete zusammen, die ihr so gut schmeckte, und die ihr Gemahl, aus Eifersucht, mit dem kleingehackten Herzen des Troubadour als Füllsel, von seinem Hofkoch gar lecker hatte bereiten lassen. Als sie es erfuhr, die Unglückselige, stürzte sie sich vor Schmerz und Verzweiflung aus dem Fenster ihres

Schlosses. Das Fenster war hoch, und der Schlosshof mit spitzen Steinen gepflastert. Das Alles verschuldete die Nichtbeachtung des klugen Sprüchwortes: „Der Geist ist stark, aber das Fleisch ist schwach." Der Geist des liebe-verzücktesten, schwärmerisch-idealsten, romantisch-sublimsten der Troubadoure schwang sich lerchenhoch in den Sonnenäther liebetrunkener Poesie, nicht ahnend seines Fleisches Schicksal; so wenig wie die Lerche, deren zartes Fleisch und trillerseliges Herz aus ätherreinen Himmelshöhen zuletzt auch in eine gebackene Pastete fällt. Ein jammervoller Sturz, gleich dem der schönen, anbetungswürdigen Sermonde. Die armen Reste beider Liebenden ruhen, Dank der barmherzigen Fürsorge des Königs Alfonso I. von Aragon, in derselben Gruft zusammen, an der Pforte der Kirche des h. Johannes zu Perpignan. Noch lange nachher, so meldet die Chronik, wallfahrteten die edlen Frauen und Ritter von Catalonien, Roussillon, Cerdagne und aus dem Narbonnesischen, alljährlich am Todestage des unglücklichen Paares, zu seinem Grabe, um daselbst für Beider Seelen zu beten, und für sich selbst und zu ihrem eignen Heile von Gott dem Herrn vollkommene Eintracht und Uebereinstimmung zwischen Geist und Fleisch, Seele und Leib, zu erflehen; eine so vollkommene Uebereinstimmung, wie sie zwischen Mann und Frau in einer durch Liebe glückseligen Ehe herrscht.

Ein zweites Beispiel von einem so tragischen Ausgang der verstiegenen Troubadour-Liebe ist uns gottlob nicht bekannt. Dazu schlugen die Herzen der provenzalischen Ritter und Edelfrauen doch zu sehr im Takte der Massaliotischen Chortänze. Die hohen feudalen Damen hielten es mit dem Baume des gai-saber im Liebesgarten der Troubadour-Poesie, wie die Nymphen auf jener schöngeschnittenen, in einem kleinen Massaliotischen Tempel, bei Fréjus, gefundenen Camee es mit dem Oelbaume bei der anmuthigen Olivenlese halten, welche die Gemme vorstellt: Die um den Baum gruppirten Nymphen langen sich mit Brechstangen gar wunderliche Oliven vom Baume, die auf demselben in Gestalt von kleinen, in den Zweigen sich schaukelnden Liebesgötterchen wachsen

Wenn doch nur auf dem Baume des gai-saber ähnliche Oliven hätten wachsen wollen! — Und wenn doch nur die geflü-

gelten Amoretten, konnten es keine Massaliotischen Liebesgötter seyn, zum wenigsten reizende Mädchen-Genien gewesen wären, da ja doch die Poesie der Troubadoure ihren Amor verweiblichte, und sich ihn als Göttin, mit Lanze oder Pfeil bewaffnet, vorstellte. Solche kleine Liebesgöttinnen mussten sich wenigstens die hohen provenzalischen Gönnerinnen vom Baume des gai-saber haben pflücken oder schütteln können — Mädchen-Amoretten, aber von poetischem Fleisch und Blut und mit Amor's Pfeil bewehrt, der das Herz so wonneschmerzlich trifft. Statt dessen, was für Liebesgenien, Amorinnen und Amoretten, trägt dieser Baum, um den die vornehmen occitanischen Huldinnen, wie die Nymphen auf der griechischen Camee, mit ihren Pflückstangen geschaart umherstanden und Lese halten wollten? Hirngespinnste von Amoretten trug er! Als welche sie der Troubadour Uc. Brunet auch noch lobpreist und besingt [1]:

Die Liebe (weibl. Amor) trifft uns leicht mit ihrer Lanze,
Sie ist ein Geist und treibt ein feines Spiel,
Man sieht sie einzig in der Einbildung,
Von Aug' in Auge geht ihr süsser Sprung,
Von Aug' in's Herz, vom Herzen in's Gefühl.

„Vom Aug' ins Herz" — Ein Geist? „Vom Herzen ins Gefühl" — Ein Geist, den man einzig in der Einbildung sieht? — Nicht doch, reingeistiger Uc. Brunet! Der Pfeil, die Lanze eines solchen Amor-Mädchens, auch diese sind so schattenhaft, wie dein weiblicher Amor selbst; nichts als Gesichte der Einbildung; und das Gefühl auch nur Einbildung, und die Wunde, die solcher Pfeil oder solche Lanze zurücklässt, keine Wunde im Herzen, sondern ein Sparren im Gehirn. Auch trug euer gai-saber-Baum gar keine Olivenblätter, die ja selbst die Form von Lanzen- oder Pfeilspitzen haben, sondern — Feigenblätter, wohinter weder Feigen, noch Oliven, noch Liebesgötter, sondern nur ihr selbst, dem Dogma euerer Poetik von der unverbrüchlichen Verschwiegenheit, dem secret-et mystère-Dogma gemäss, verborgen sasset, Violen, Cithern oder Harfen rührend; Windharfen, zartbesaitet mit goldenen Frauenhaaren, und zu Jacob's Himmelstraumleiter ge-

1) Rayn. III, 315. Diez S. 139.

seufzt und geschmachtet. Nur stiegen auf euerer goldenen Harfenleiter die visionären Liebesengel in Gestalt von künstlichen Strophen, gebundenen und ineinander geschlungenen Reimen auf und nieder, in Gestalt der seltsamsten metrischen Schnörkel: als „schwere Reime“, — je schwerer, desto hehrer; als „dunkle Reden“ — je dunkler, verdeckter und spitzfindiger, desto kunstreicher, meisterlicher, hochschwebender — die Metaphysik lyrischer Galanterie; eine Scholastik als Minnethum, und ihre doctores subtiles, angelici und seraphici: schwärmerisch ächzende Troubadoure. An einer Canzone „in leichten Reimen“ mögen jene Unwissenden Wohlgefallen finden „die das Gemeine hochschätzen“, singt ein Meister im „schwergereimten Lied“: Elias Cairel, der darin nur von Arnaut Daniel überflügelt wurde, dem grössten Virtuosen im „schweren Reim“ und in der „dunklen Rede.“

Ist es nun zu verwundern, wenn die schönen, huldreichen Pflegerinnen des gai-saber, eine Sermonde, eine Gräfin von Ventadour, eine Ermengarde, Vitzgräfin von Narbonne, eine Eleonore von Guienne — doppelte Königin, erst von Frankreich, als Gattin Ludwig's VII.; dann als Gemahlin Heinrich's I. Königin von England — wenn solche Oliven-Pflückerinnen, nachdem sie an der Windharfenpoesie eines weiblichen Amors, der blosser Geist ist, und einer Liebesgöttin, die man einzig in der Einbildung sieht, sich hinreichend entzückt, und von der überschwenglichen Kunst der „schweren Reime“, der „dunkeln Rede“ sich vollauf verherrlicht erachtet, wenn sie nun auch das Eva-Aederchen in ihrem Herzen sich regen fühlten und statt Liebesgötter, die reiner Geist sind, und daher mit Brechstangen nicht zu fassen, sich die Liebesdichter selbst herunterlangten? Auch darüber kann man sich nicht wundern, dass zuletzt sogar diese, die Dichter, ihren Krimskrams der Imagination satt bekamen, und die grössten Kunstmeister in der schwärmerischen Hoflyrik zuerst. Giraud von Borneil, in welchem, wie Diez sich ausdrückt, die Kunstpoesie ihre Höhe erreichte, „insofern sie in ihm zur Selbstbetrachtung gelangt ist“, und den die Späteren den Meister der Troubadoure nannten, singt in den Eingangsstrophen eines Gedichtes: „Kaum weiss ich, wie ich ein Lied von leichter Art beginnen soll, und wohl habe ich seit gestern nachgedacht, wie ich es jedem verständlich und bequem zum Gesange einrichten könne: denn ich

dichte es zu reiner Lust. Leicht konnte ich es räthselhafter machen, allein ein Gesang, an dem nicht alle Theil nehmen können, scheint mir nicht vollkommen." [1]) „Meine Lieder" — singt derselbe Meister — „dünken mir nur schön, wenn sie die Mädchen am Brunnen singen." Der vorzüglichste Sirventès-Dichter ist auch der erste, aus dessen vom „schweren Reim" gepresster Brust ein Sehnsuchtsschlag nach einem frischen Trunk vom Labequell des Volksgesanges erschallt. Das Sirventès, das Lob- und Rügegedicht, doch nur als letzteres von culturpoetischer Bedeutung, hatte ihn empfinden lassen, wie wohl es thut, dem Dichter wie der guten Sache, grossen Herren die Wahrheit zu singen frei von der Leber weg: nun schwoll ihm die Seele, auch den vornehm schönen Herrinnen von der Liebe frisch und frei, vom Herzen weg, zu singen. Wie ihm, dem Giraud von Borneil, die schwere Noth des schweren Reims, der gesucht verzwickte Clus- und Car-Styl [2]), im Magen lag: so rang der spätere Lanfranc Cigala aus der „dunklen Rede" dusterem Keller empor ans Licht des klaren Dichtens und Singens! „Dunkle, feine und spitzfindige Gesänge verstände ich recht wohl zu dichten, wenn ich wollte; allein es gebührt sich nicht, die Lieder so einzurichten, dass sie nicht klarer sind als der Tag: denn eine Wissenschaft ist wenig werth, wenn Klarheit sie nicht erleuchtet. Die Dunkelheit vergleichen wir dem Tod, und in dem Tageslicht finden wir Leben. Wer mich darum für gemein oder thöricht hält, der wird unter tausend Menschen nicht einen finden, die ihm beistimmen; alsdann muss er die Beschämung seiner Thorheit zuschreiben: denn es ist der grösste Unsinn, wenn man aus der klaren Quelle kein Wasser schöpfen kann, sich auf dunkle Verse zu legen." [3]) Diese klare von Cigala erlechzte Quelle, welche ist es für den Dichter? Keine andere, als die Poesie, die aus dem Volksgeiste und Volksherzen hervorgebrochen. Eine Poesie, in welcher nicht diese Quelle sprudelt, nicht dieser Geist athmet, nicht dieses Herz schlägt, ist innerlich todt, ist eine geschminkte Hofleiche, und alle Kunstmeisterschaft, alle Formvoll-

1) Diez a. a. O. S. 72. — 2) So wurde die kostbar gewundene Ausdrucksweise, im Gegensatz zu dem volksmässigen, leu, leugier, dem „leichten Styl" genannt., Vgl. Fauriel a. a. O. II, 85. — 3) D. 73.

endung, Glanz und Pracht, haucht ihr nicht ein Fünkchen warmes Leben ein; so wenig wie das Paradebett oder das Heer von flimmernden Kerzenflammen auf schweren silbernen Candelabern der geschminkten Leiche, die so schmuck daliegt in prunkenden Gewändern. Nach dieser Quelle lechzte auch die Troubadour-Poesie, und sehnte sich zurück nach ihr, wie ein Kind nach der verlorenen Mutter. Denn aus dem Volksgesang war auch die provenzalische Lyrik entsprungen; aus den Volksgesängen und Romanzen die epische Poesie, der Troubadoure sowohl, wie der nordfranzösischen Trouvères, hervorgesprudelt; aus den Volkslegenden und liturgischen, mit den Volkschören verbundenen Spielen das romantisch-historische, aus den Handwerker-Aufführungen das bürgerliche, und aus der Vermischung beider das grosse Shakspeare-Drama emporgestiegen. Wenn der lyrischen und epischen Poesie der Troubadoure nicht ebenfalls eine dramatische entsprossen ist; so hat diess, unserer Meinung nach, hauptsächlich die früherfolgte, ursprungsvergessene Losreissung der Kunst- und Hoflyrik von der Volkspoesie in der Provence verschuldet. Die bis jetzt ältesten Troubadour-Lieder, die des Grafen Guillem von Poitiers, schlagen noch einen volksthümlichen Ton an, und halten gewissermassen die Mitte zwischen der provenzalischen Volks- und Ritterpoesie. Aehnliches gilt von den nächstältesten lyrischen Dichtungen des Marcabrus und Peire (Pierre) von Auvergne. Bei diesen findet sich eine eigenthümliche, aus Erzählung und Dialog gemischte Dichtungsart, worin ein Vogel, Nachtigall, Lerche oder Papagei, als Liebesbote an die Dame, aufgerufen und entsandt wird. Mit dem volkspoetischen Ton tritt sogleich eine Regung dramatischen Wesens in die Dichtung. Das Drama hatten wir von Anfang herein dem Volke als die ihm eignende und specifische Aeusserungsform seines Wesens zugesprochen. Der Volksgeist ist der Schöpfer der Geschichte wie des Drama's. Auch die späteren Troubadoure, die aus Ueberdruss an den conventionellen Formen der Kunst- und Hofpoesie, einen natürlichen, volksthümlichern Ton erstrebten, wählten den Dialog als lebhaftere und unmittelbarere Ausdrucksform ihrer Gefühle. Aimeric Peguilhan von Toulouse z. B., der ein Zwiegespräch, durchhin aus Wechselzeilen bestehend, erst mit seiner Dame, die seine Liebesanfragen abweisend erwiedert, dann mit der Liebe (dem weiblichen Amor)

hält, die ihn schliesslich mit einem Hoffnungstrost entlässt, wenn er durch Liebesleid und Liebesdienst sich bewähre. Im ersten Theil des Leidgespräches fängt jeder Fragevers des Troubadours mit Dame, und der Bescheidvers der Dame mit Seigneur an. In der zweiten Hälfte, der Vers des Sängers mit Amour; der von Amour mit Ami. Nach Fauriel's [1]) Uebersetzung lautet das letzte Paar:

— Amour, vous semble-t-il du moins que j'aurai quelque bien de cet amour?
— Ami, oui, en bien souffrant, et bien servant.

Fauriel zufolge, hielt sich die erotische Lyrik der in Nieder-Languedoc singenden Troubadoure der Volkspoesie noch am nächsten. Die Formen, in welchen diese volksthümlichere Liebespoesie sich erging, waren: das Schäferlied (pastoreta); das Taglied (alba, d. i. Morgenroth); das Abendlied (serena von sers Abend), und das Tanzlied (ballada). Das Schäferlied stellt ein Gespräch dar zwischen dem Dichter und einem Schäfer oder einer Schäferin. Die frühesten Pastorellen, die sich erhalten, sind aus dem 13. Jahrh., das berühmteste ist vom Troubadour Giraud Riquier: Eine junge Hirtin belauscht die Liebesleiden des Dichters, tritt hervor und tröstet ihn. Er, gerührt, will seine hochgesippte Undankbare bei der gefühlvollen Hirtin zu vergessen suchen. Verlorene Liebesmüh. Der blosse Name der Geliebten reisst ihn wieder von dannen, und seufzend trennt er sich wieder von der Hirtin [2]), die das Nachsehen hat. Das Tagelied (alba) besingt das Glück einer bei der Geliebten zugebrachten Nacht, und den Verdruss, den ihm die Morgenröthe verursacht. Die Alba ist für uns die anmuthigste und innigste unter allen Gedichtformen der Troubadour-Lyrik. Das folgende, von Diez verdeutscht, mag als Probe dienen. „Die Uebersetzung", sagt Diez [3]) selbst, „vermag nur den Schatten des Originals [4]) wiederzugeben":

In einem Garten, unter'm Weissdornzelt
Ist die Geliebte mit dem Freund gesellt,
Bis dass des Wächters Warnungszeichen gellt.
„Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh."

1) II, 79. — 2) Raynouard, Choix. II, 240 ff. — 3) S. 151. — 4) Choix II, 236.

„Blieb' es doch Nacht, o Gott, wenn das geschäh',
Der traute Freund nicht sagen dürft': Ade!
Der Wächter auch nicht Tag noch Morgen säh!
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh."

„Schön süsser Freund, gehn wir die Wies' entlang,
Uns dort zu küssen bei der Vöglein Sang;
Der Eifersücht'ge mach' uns nimmer bang.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh."

„Schön süsser Freund, ein neues Spiel uns winkt
Im Garten dort, wo manch ein Vöglein singt,
Wohlauf denn, eh' des Wächters Pfeife klingt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh."

„Ein sanfter Luftzug, der sich eben rührt,
Hat dort vom Freund, den Lust und Anmuth ziert,
Des Odems süssen Trank mir zugeführt.
Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh."

Hold ist die Frau, mit jedem Reiz geschmückt;
Von ihrer Schönheit ist die Welt entzückt;
Sie fühlt sich nur durch treue Lieb' beglückt.
„Ach Gott, ach Gott, wie kommt der Tag so früh."

Im Abendlied (serena, Sérénade) verwünscht der Troubadour die Länge des Tages, der die Liebesstunde des heissersehnten Abends hinhält. Tag- und Abendlied hält Fauriel [1]) für Nachklänge der griechischen Schlummer- (*κατακοιμητικά*) und Morgenlieder (*διεγερτικά*). Das Tanzlied endlich (ballada) bezeichnet Rayn. als einen Gesang, der den Tanz begleiten, beleben und verschönern sollte. Diez meint, es seyen flüchtige, mitunter leichtfertige Lieder, bei welchen mehr die Melodie, als der Inhalt in Betracht komme. Der Inhalt, da liegt der Knoten. In dem Abschnitt über den Inhalt der Troubadour-Poesie sagt dieser gründliche Kenner von derselben: man möchte sie, im Ganzen betrachtet, „eher eine Poesie des V e r s t a n d e s, als des G e f ü h l e s nennen." Das drückt einer Poesiegattung, die wesentlich Gefühls-, Herzenspoesie seyn, die Rhythmen der Herzbewegungen als Lyrik gleichsam, als Gesangspoesie, verlautbaren soll, den Kainsstempel so recht eigentlich auf die S t i r n e. Jede dem Volksherzen ent-

1) II, 94.

fremdete Poesie trägt diesen Stempel; artet in zierlich elegante Verstandespoesie aus, in Kunst- und Hofpoesie, in eitel Kunstgeist. Diesen Stempel trägt die romanische Poesie, mit seltenen Ausnahmen, durchweg; insonders die französische, schwebend zwischen der classisch abstracten Hoftragödie und raffinirt obscönen Poésie galante in usum Delphini. In der Hofatmosphäre vertrocknen die Adern des Herzens zum feinen Spinnennetze für die Verstandeskunstspinne, zu welcher das Gehirn, gleich jener Arachne, einschrumpft. Eine wiederholenswerthe Mähr, die von der Arachne. Selbige war aus Kolophon gebürtig, Tochter des Purpurfärbers Idmon, weit und breit als die geschickteste Webekünstlerin und Stickerin berühmt. Nymphen und Prinzessinen kamen herbei, die Prachtzeuge zu bewundern, die der Spindel und Sticknadel der Kunstwirkerin entquollen. Ihr Ruf drang bis in die fernsten Städte und Königssitze. Kleine und grosse Fürstenhöfe wetteiferten, sie zu gewinnen. Endlich gelang es dem König Pygmalion von Tyrus sie an seinen Hof zu ziehen, wo sie, als Hofkunststickerin, durch ihre unnachahmlichen Arbeiten Alles entzückte und in Erstaunen setzte. Der König, die königliche Familie, konnten nicht müde werden, ihrem Spuhlen, Wirken und Weben zuzuschauen, und sich an den Wundergebilden zu ergötzen, die unter ihren kunstreichen Fingern zu spriessen und hervorzublühen schienen. Eines Tages war König Pygmalion von einer eben fertig gewordenen Teppicharbeit so entzückt, dass er laut ausrief: Nur eine Schülerin der Minerva könne ein solches Meisterstück der Nadel schaffen. Arachne wurde feuerroth. Sie war wirklich eine Schülerin der Pallas Athene. Die Göttin der Kunstweisheit hatte, aus Freude über die seltene Begabung, das arme, mutterlose Mädchen aus dem Volke [1]) selbst in der Webekunst und im Sticken unterrichtet. Arachne aber, der die Schmeicheleien und Huldigungen, die sie am Hofe erfuhr, zu Kopfe gestiegen, wollte keiner Meisterin, selbst der Göttin Minerva nicht, etwas zu verdanken, sondern Alles blos durch ihr Kunsttalent aus sich selbst hervorgebracht haben. Sie leugnete daher den empfangenen Unterricht ab, „und der trefflichen Lehrerin abhold,

1) — nec origine gentis clara — sed de plebe. Ovid. Metam. VI. v. 7. 10.

spricht sie: „Sie kämpfe mit mir!“ Nach einiger Zeit — der königliche Hof hatte gerade ein Lustschloss in der Nähe von Tyrus für die Sommermonate bezogen — stellt sich die Göttin in Gestalt eines alten Mütterchens ein, um die Verwegene wohlmeinend zu warnen. Arachne, erzürnt, fährt von dem Webstuhl empor und auf die Alte los: Sie bedürfe des Rathes nicht. „In mir selbst ist mir Rathes genug.“ Wer sie gerufen? Und warum die Göttin nicht selber komme? „Warum entweicht sie dem Wettkampf?“ Kaum gesprochen, steht schon Pallas leibhaft vor ihr da. Und nun beginnt ein Wettstreit, wie keinen zweiten die Kunstgeschichte erlebt. Pallas wirkt in ihr festes Gewebe das Schöpfungswerk. Unter den Himmlischen ragt sie selbst hervor, dargestellt in ihrem Wettkampf mit dem Meergott Neptun um den Besitz der Schutzherrschaft über die Cekropische Veste, die Hochburg des attischen Landes, dessen Schirmrecht demjenigen der beiden Bewerber zufallen sollte, der das nützlichste Gebild hervorbringen würde. Neptun schlägt mit dem Dreizack das Ross aus dem Boden, den edlen reisigen Kampfgenossen der Ritter und Krieger; sich selbst

Stellt die Göttin vor, wie dem Land, von der Lanze getroffen,
Sammt den Beeren entsprosst das Gewächs des ergrauenden Oelbaums . . .

das Symbol des Friedens, der Segensbaum des Landvolks. Die olympischen Preisrichter erklären einstimmig den Oelbaum für das nützlichste und segensreichste Göttergeschenk, als den eigentlichen Fruchtbaum des Volkes, und erkennen den Sieg der Göttin der Kunstweisheit zu; da auch die wahre Kunst, die eine wirkliche, ächte Frucht der Kunstweisheit, nur im Frieden und nur unter den Segnungen der allgemeinen Volks-Wohlfahrt gedeihen kann. Welche Wunder hat nun Arachne inzwischen mit ihrer Nadel aus ihrem wie Spitzenarbeit feinen, schon als Webewerk kunstreichen Gespinnste hervorgelockt und erblühen lassen? Bilder der Liebe; galante Liebesscenen, die berüchtigtesten Liebesabenteuer der Götter, in den verschiedenartig verfänglichsten Stellungen, Gruppen und Symplegmen, dergleichen kein späterer Hofmaler wieder erreichte, geschweige übertraf. Kein Parrhasius, dessen kleine schlüpfrige Täfelchen Tiber mit Gold aufwog; kein Timanthes, für dessen unaussprechliche Bilderchen Julius Cäsar

Millionen ausgab; selbst Giulio Romano's Zeichnungen zu Peter Aretin's Sonetten nicht; noch irgend eines französischen Malers Cabinetstücke, oder Zeichners für Kupferchen zu Marquis du Sade Abenteuern oder denen von Thérèse Philosophe. Kurz Liebesbilderchen, die selbst Meister Ovid, ein Kunstmaler dieses Faches vom ersten Wasser, nur mit schwebendem Hofpoeten-Pinsel, nur schüchtern und vertuschend, nachzumalen wagt. Welcher Anblick für die jungfräuliche Göttin Athene! Schamempört und glühend vor Zorn zerreisst die hehre Vertreterin keuscher Kunst das Gewebe der Hofstickerin am königlichen Hofe von Tyrus:

Und sie zerriss das Teppichwerk, der Himmlischen Schandmal.
Et rupit pictas, coelestia crimina vestes [1]) —

und gab der Kunstweberin ausserdem noch einen Denkzettel als Zettel und Einschlag mit einer Spuhle von paphlagonischem Buxbaum:

Und drei-, viermal schlug mit einem cytorischen Webschiff [2]),
Das in der Hand sie hielt, auf die Stirn sie des Idmon Arachne.

Arachne nahm diess so übel, dass sie sich vor Aerger mit den in aller Eile zu einem Flechtband gedrehten Fetzen ihrer zerrissenen Kunstarbeit aufknüpfte. Ihr Lebensfaden war aber von den Parzen schon so künstlich gesponnen worden, dass er nicht riss, und sie daran schweben blieb und zappelnd so dahing. Aus Mitleid [3]) verwandelte sie die Göttin in eine Spinne. Im Husch war diese wieder auf ihrem Posten, und spann und wob subtil und zart und künstlich-fein wie je. Und webt noch heutigen Tages an ihrem alten Kunstgespinnst und bessert es immer wieder aus, und stellt es immer wieder her, so oft die, unter dem Namen Besen, bekannte Spuhle darüber hinfegt, die gerade nicht von paphlagonischem Buxbaum zu seyn braucht, und auch nicht geführt von der jungfräulichen Hand einer „blondlockigen Männin“ (flava virago).

Eine ähnliche, Natur und Ueberkunst illustrirende Parabel enthält eine Episode in dem indischen Heldengedicht Ma-

1) Ovid. Met. VI. v. 131. — 2) Cytoriaco radium de monte, ein Berg in Paphlagonien, berühmt wegen seines Buxbaums. — 3) Pendentem Pallas miserata. v. 135.

hâbhârata. Sie ist mit so anmuthiger Laune erzählt, dass wir sie dem Leser nicht vorenthalten dürfen:

Es lebte an der Küste des Meers
 ein reichbegüterter Waisier.
Von dessen Kindern, fröhlichen Knaben,
 ward eine Krähe, zu ihrer Lust,
gezähmt und mit den Resten der Speisen,
 mit Fleisch und Milch und Reis ernährt.
Da hielt sich für den Besten der Vögel
 der übermüthige dumme Hahn,
weil ihn die Knaben lobten und stets
 mit Ueberresten fütterten.
Nun kamen Wandergänse einmal
 und setzten sich am Meeresstrand.
Zu ihnen flog die Krähe sogleich,
 in dummem Stolze und forderte
die besten von den wandernden Vögeln
 zum Wettflug in die Ferne auf.
Da lachten über die schwatzende Krähe
 die edlen Gänse und sprachen so:
Wir Gänse fliegen über die Lande
 bis fern zum Teiche Manasa,
und sind vor allen Vögeln berühmt,
 dass uns der Flug am weitesten trägt.
Wie willst du eitle Krähe mit uns
 dich messen in der Schwingen Kraft?
Die Krähe, von gemeiner Geburt,
 fing wieder so zu prahlen an:
Ich kenne Hundert Flüge und einen,
 die ihr, o Gänse, nicht versteht;
den Hoch- und Tief- und Mittelflug,
 den Vor- und Rück- und Seitenflug,
den Sturzflug und den Schwebeflug,
 den Wende-, Kehr- und Ringelflug,
und noch viel andre herrliche Flüge,
 stets schöner noch und künstlicher.
Drum überlegt, ihr Gänse, wohl,
 ob ihr mit mir zu fliegen wagt.
Die Gänse lachten; eine von ihnen
 sprach zu der Krähe, höre mich!
nur einen Flug verstehen wir,
 den Flug, wie jeder Vogel fliegt.
Auf denn! so fliege Krähe mit mir,
 in welchem Fluge du fliegen willst.

Da flogen mit einander davon
die Krähe und die edle Gans.
Die Krähe machte Künste und Spässe,
flog hin und her und zeigte sich
im Steigen und Fallen, Kehren und Drehen
und schrie dabei stets siegesfroh.
Die edle Gans indessen zog
mit sanften Schwingen still dahin.
Bald aber schwebten über dem Meere
die beiden wettenden Vögel; fern
verschwand die grüne Erde; sie sah'n
nur Wogen und des Himmels Blau.
Da blieb die Krähe hinter der Gans
ermattet zurück und Furcht ergriff
die Thörin, als sie nirgends mehr,
um auszuruh'n, ein Aestchen fand.
Sie sank zum Meeresspiegel herab
und ihre Schwingen wurden schon
benetzt, da rief mit Spotten die Gans
der Thörin aus den Lüften zu:
Von deinen hundert Flügen, o Krähe,
sprich, der wie vielste dieser ist.
Wie heisst die Kunst, mit Flügel und Schnabel
zu tauchen in des Meeres Nass?
Da bat die Krähe: rette mich
und trage mich ans Ufer hin;
nie will ich mehr in Uebermuth
verachten edlerer Vögel Kunst.
Da kam die Gans mitleidig heran
und trug die Krähe an das Land,
und flog dann mit den übrigen Gänsen
gedankenschnell dem Norden zu.

Und sässe eine Arachne in Gestalt des Venus- oder Liebessterns selber, den die persische Mythe als Reigenführer dem himmlischen Musikchor singend vorauftanzen lässt, — sässe der Venusstern selbst in Arachne's haarfeinem Gewebe, und wäre dieses als äolisches Saitengespinnst über die Harfe oder Laute eines provenzalischen Minnesängers hingespannt; und flöge die Krähe der indischen Episode als Paradiesvogel mit dem nordischen Schwane um die Wette, der, ohne Füsse, nach der Volkssage, sich ewig im Aether wiegend, nie die Erde berührt: so würden die nordischen Schwäne, vom Inder Gänse genannt, sich dennoch über seine

Flugkünste und noch mehr, als über die der Krähe, lustig machen, und mit Recht. Denn bei einem Sturz auf die Erde wüsste der Fusslose sich noch weniger zu rathen und zu helfen, als die Krähe im Wasser. All' seine hundert Flüge würden ihn im Stiche lassen. Er könnte es nicht einmal zum ersten Auffluge bringen, da selbst der flugfertigste Vogel hiebei die Füsse zum Ansetzen brauchen muss.

Nicht besser erging es unsern Troubadouren, als sie, in Folge des mittlerweile in der Zeitatmosphäre eingetretenen Strömungswechsels, niederstürzten auf die Erde, und nicht wussten wie ihnen geschah; nicht gehen, stehen, noch fliegen konnten, da ihnen der plötzliche Umschwung in der stürmischen Zeitwitterung auch die Flugkraft gelähmt hatte. Sie winseln wie die Kraniche, und klagen den Windstrich an, und machen ihn für ihren Sturz verantwortlich. Sie jammern über die Verdorbenheit der obern Luftschichten; über den Eigennutz, die Rohheit der Mächtigen, den Sittenverfall und den mit ihnen heruntergekommenen Geschmack des Adels. Klagen über dessen gänzlich erloschenen Sinn für höhere Poesie und höhere Freigebigkeit, und denken an die Verarmung des Adels nicht, in Folge der Kreuzzüge, zu denen sie selbst mit ihren gesungenen Kreuzpredigten (prezicansas) Fürsten und Ritter begeistert; an denen sie selbst theilnahmen, tapfer kämpfend, im Zeichen des weiblichen Amors, von dem sie in ihren Kreuzzugs-Liedern den rührendsten Abschied nahmen, wie der Troubadour Peirel in dem seinigen z. B., das Fauriel[1]) mittheilt. Sie nahmen Abschied von Amor, um im heiligen Kriege den Tod zu suchen; der eine aus Verdruss über den Verlust seiner Dame; der Andere aus Verzweiflung über verschmähte Liebe oder über die Untreue seiner Herzenshuldin. Nun schalten sie den Geiz des Adels, dessen Glanzsucht und Verschwendung, eine Hauptursache seiner Verarmung, sie in Lob- und Preisliedern verherrlicht hatten. Die Gunst der Mächtigen, die ihnen, den Rittern des edlen Minnegesangs, den Dichter-Priestern der reinen hehren Hofpoesie, ihnen ausschliesslich gebührte und ehedem zu Theil ward, geniessen jetzt — so wehklagen sie — ihre Jongleurs, ihre Spielleute, ihre Botenläufer und Lohndiener. Bedenken aber nicht,

1) II. p. 117.

dass die Jongleurs, nachdem der Geist der feudalritterlichen Hofpoesie mit dem Hofrittergeiste selber verraucht und sein Parfüm verduftet war, — dass die Jongleurs den Anstoss zu neuen poetischen Gestaltungen, in Folge der inzwischen eingetretenen Vermittelung der Gesellschaftsklassen, durch den Volkshumor gaben, als dessen plebejische Verfechter sie nun in die Schranken traten. Nun waren es die Jongleurs, die, als Hefe und Sauerteig wirkend, das poetische Bedürfniss durch alle Stände wach erhielten, und dem Schaubrode der Hofpoesie den Geschmack und die Säuerung der Volkspoesie mittheilten. Dass die Troubadoure diess versäumt oder verschmäht hatten, das eben machte ihr Salz taub. Sie, die, als Söhne armer Ritter, eine Mittelstellung zwischen Volk und Feudaladel einnahmen, und gewissermassen den noch nicht entwickelten Bürgerstand vertreten konnten, überhoben sich ihres Berufs und ihres Ursprungs, und verdampften den Geist ihrer Bestimmung in die Hofluft, die alle Lebensluft des Volkes aufzehrt. Sie zogen es vor, als Hofgesinde ihre Kunst zu vertändeln, anstatt ihre poetische Begabung zur Erhebung und Veredelung ihres Volkes zu verwenden. Ein Theil der Hofdichter gehörte sogar dem Bürgerstande und der untern Volksklasse an, wie Folquet von Marseille, der Sohn eines Kaufmanns; Arnaud von Marueil, armer Leute Kind, von niedriger Herkunft, aus Perigord; Gaucelm Faidit, Bürgerssohn von Limoges; Pierre Vidal, Sohn eines Kürschners von Toulouse, Aimeric Peguilhan, Kaufmannssohn von Toulouse. Einer der berühmtesten, Giraud von Borneil aus Limoges, war der Sohn eines Frohnbauers; Bernard von Ventadour, „der zärtlichste aller provenzalischen Sänger", der Sohn eines armen Schlossknechtes; ausserdem Lieblingssänger vierten, d. h. höchsten Grades der schönen Gräfin von Ventadour, ihr Herzensfreund, ami oder Drutz, trutz Armuth und Schlossknecht; späterhin sogar das Alles und vielleicht noch mehr, von Guienne, Herzogin der Normandie, und nachmals Königin von England. Die hohen und höchsten Frauen, Gott segne sie, bewiesen mehr Herz und Sympathie für die untersten Volksklassen in ihrer Neigung und Liebeshuld für arme Volkssöhne, als diese selbst.

„Schande dem Ritterthum, das den Artigen spielt, und doch mit seinen Händen blökende Hämmel anrührt, und Kirche und Wanderer beraubt. Sonst sah ich Sänger in zierlicher Tracht von

Hof zu Hof wandern, bloss um die Frauen zu preisen. Jetzt wagen sie nicht mehr zu reden; so ist die wahre Ehre verfallen." So nimmt der Bauernsohn, Giraud von Borneil, das Ritterthum schon um die Mitte des 13. Jahrh. in's Gebet, in einem Sirventès. Das Sirventès ist aber auch ein ächtes Volkskind, und daher die einzige Dichtungsart der Troubadour-Lyrik, die noch jetzt an's Herz greift, und in der wir die Morgenluft der dramatischen Nemesis wittern. Peire Cardinal, ein Ritter-Troubadour von vornehmer Herkunft, aus Pui gebürtig, schleudert sein Anathem auf das Haupt der Fürsten und Mächtigen selbst, ob ihrer Entartung und Verderbtheit: „die Mächtigen haben Trug und Verrath ergriffen, und der Geselligkeit und Freigebigkeit entsagt; sie haben ergriffen Verwüstung und Zerstörung, und entsagt den Lais, Versen und Canzonen." Gleichwohl war Peire Cardinal Zeitgenosse von zweien der erlauchtesten Gönner der Troubadour-Poesie; von Peire III. dem Grossen (1276—1285), Prinzen von Aragon und Graf in der Provence; und von Alfons X. (1252—1284), welcher, nachdem die Höfe von Provence und Toulouse verschwunden waren, den letzten umherirrenden Dichtern eine Freistätte gewährte. Peire Cardinal selbst erfuhr hohe Gunst und Auszeichnung von König Jacob I. von Aragon (1275). Die Blüthe fürstlichen Gönnerthums freilich war mit der Blüthe des provenzalischen Minnegesanges hingesunken. Die Raimon Berengare, Richard Löwenherz, selbst Troubadour, Guillem VIII., Herr von Montpellier; Guillem IV., Graf v. Orange; Robert Delphin von Auvergne, waren sämmtlich Fürsten aus dem 12. Jahrh., wo der Stern des provenzalischen Minnegesangs im Scheitelpunkte von Südfrankreich stand. Im 13. Jahrh. geht das Gestirn der Mittelstände auf; ein Sternbild, das, wie das Sternbild Hercules, ein Siebengestirn, alle sieben Kunststerne in der rechten Hand hält.

Auf die Reimchroniken, versificirten Legenden und Romane der Troubadoure können wir uns hier nicht einlassen, und dürfen nur vorübergehend der literar-historischen Merkwürdigkeit gedenken, die wir dem kritischen Pharao-Traum des ausgezeichneten Verfassers der Histoire de la Poésie provençale, Mr. Fauriel, verdanken. Bis auf diesen ihren gründlichsten und eingeweihtesten Kenner und Forscher wusste die Troubadour-Literatur nur von drei oder vier Romanen, als

echten Früchten ihres Schoosses. Selbst Raynouard zählt bloss drei auf. [1])

1) Gérard de Roussillon (aus dem 12. Jahrh.) ein Versroman von mehr als 8000 zehnsylbigen Versen mit aufeinanderfolgenden Reimen, dessen Gegenstand die letzten Fehden zwischen Carl Martel und Gérard, Grafen v. Roussillon. 2) Jaufré (13. Jahrh.) aus dem Sagenkreise der Tafelrunde, von 10,000 achtsylbigen Versen mit stumpfen (männlichen) Reimen. Der Roman handelt aber mehr vom König von Aragon (Alfons II. † 1196), oder von dessen in der berühmten Schlacht von Muret (1213) getödteten Sohne Pedro II., den der Dichter verherrlicht, als von dem jungen Ritterhelden Jaufre, Sohn Dovon's, und dessen Kriegsthaten. Die am Hofe von König Artus prachtvoll gefeierte Vermählung des Ritters Jaufre mit der Prinzessin Brunesens bildet den Schluss. Nach Diez gehört dieser Roman unter die vorzüglichsten des Mittelalters. 3) Philomena aus dem Fabelkreise Karl's d. Gr., der einzige Roman in provenzalischer Prosa, der sich erhalten. Derselbe wurde, nach Lebeuf, im 13. Jahrh. von einem Mönch der Abtei de la Grasse (bei Narbonne) verfasst, und enthält einige Unternehmungen Karl's d. Gr. gegen die spanischen Saracenen oder Mauren; ausserdem die Geschichte und die Wunder dieser Abtei, deren Stiftung der Mönch dem Kaiser Karl beilegt. Philomena nannte ihn der Verfasser nach einem vorgeblichen Geschichtschreiber Karl's d. Gr. Namens Philomela, der im Auftrage des Kaisers die Geschichte dieses Klosters beschrieben haben soll. Den Roman Philomena nennt Fauriel selbst eine platte légende monacale „eine platte Mönchslegende.“ [3]) Von diesen drei Romanen haben sich die provenzalischen Texte erhalten. Von den „vielen anderen“, die der an Hypothesen fruchtbaren Einbildungskraft des kritischen Provenzalen des 19. Jahrh. entsprungen, von den „vielen andern“ eigenwüchsigen Troubadour-Romanen sind, Raynouard zufolge, die ursprünglichen d. h. provenzalischen, Texte nicht mehr vorhanden. Dank dem literarhistorischen Pharao-Traume des Verfassers der Histoire de la Poésie provençale, ist es nunmehr unwidersprechlich erwiesen, dass jene provenzalischen Romantexte nicht nur vorhanden, dass sie

1) II, 282 ff. — 2) Poes. d. Tr. I, 202. — 3) II, 417.

auch die fetten Kühe gewesen, — und nicht bloss sieben an Zahl, sondern über hundert, die des karolingischen und Artus-Sagenkreises noch gar nicht mitgerechnet [1]) — auch noch die fetten Kühe gewesen, welche sämmtlich von den magern Kühen der nordfranzösischen Trouvèren-Romane bis auf die Schwänze aufgefressen worden, bis auf die noch vorhandenen anglo-normännischen Romane nämlich, welche als die vormaligen Anhängsel der verschwundenen Troubadour-Romane zu gelten haben; anmasslicher Weise aber den mageren nordfranzösischen Roman-Epen nun als deren ursprüngliche Schweife zugesprochen werden. Diesen Pharao-Traum erzählt uns der berühmte Verfasser der „Geschichte der provenzalischen Poesie", Mr. Fauriel, in siebzehn Kapiteln seines studien- und belehrungsreichen Werkes. [2])

Die Provenzalen hatten nicht allein Antheil an der Erfindung und Ausarbeitung der vier Hauptreihen der karolingischen Roman-Epen: sie müssen auch, — darauf besteht Mr. Fauriel — als die ursprünglichen, ja ausschliesslichen Schöpfer derselben betrachtet werden. Die Romane, welche die Kindheit und Jugend Karl's d. Gr. behandeln; die Romane, welche jenen fabelhaften Kriegszug nach dem heil. Grabe und die Eroberung der Passions-Reliquien Christi, die er den Muselmannen abgenommen, zum Gegenstande haben; die Romane, welche seine geschichtliche Expedition gegen die spanischen Saracenen besingen, die mit der berühmten Niederlage bei Roncevaux endete; die Romane endlich, welche die verschiedenen Kriege verherrlichen, in Folge deren die Christen Galliens den Saracenen die Provence, Septimanien, Narbonne und Catalonien entrissen, — von diesen vier Hauptbegebenheiten des karolingischen Sagen-Kreises besassen die Provenzalen Roman-Epen lange vor den Anglo-Normannen, die sie nachgebildet, wo nicht bloss copirt hätten. Die historisch-kritischen Gründe für eine solche Wiedereinsetzung imaginärer oder spurlos verschwundener Romandichtungen, und für deren Priorität vor den noch vorhandenen, von teutonischen Dichtern herrührenden Romanen dieses Kreises, — die Gründe dafür stehen weit unter dem Preise von Falstaff's wegen ihrer Wohlfeilheit berühmten Brombeeren.

1) Fauriel II, 382. — 2) Von Ch. XXIII—XL. t. II. p. 223—451. u. t. III. p. I. 515.

Die Sprossen von Fauriel's Beweisführungs-Klimax bestehen aus Erwähnungen, Anspielungen, Andeutungen von solcherlei Romanen in der lyrischen Poesie der Troubadoure; Andeutungen, woraus nicht einmal zu ersehen, ob unter diesen Romanen, auf welche sich die Troubadoure beziehen, provenzalisch oder französisch geschriebene gemeint sind. „Niemand" — argumentirt Mr. Fauriel unwiderruflich [1]) — „Niemand könne ernstlich glauben, dass jene Romane, auf welche die Troubadoure Bezug nehmen, in französischer Sprache abgefasst waren." Und wesshalb nicht? Weil „die Klassen, für welche die Troubadoure sangen, die französische Sprache (die der Trouvèren) nicht verstanden." Der hohe provenzalische Feudaladel, die Fürsten, Grafen, und deren Gemahlinnen, sollten kein Französisch verstanden haben, deren ununterbrochenen, freundnachbarlichen oder kriegerischen Verkehr mit Nordfrankreich auch Fauriel's Geschichte mit tausend feurigen Zungen bezeugt! Am überraschendsten wirkt diese Logik durch die lyrischen Sprünge, womit sie von Seite zu Seite ihre Folgerungen auf die Spitze treibt. Seite 408 liess sich nur erst nicht in Zweifel ziehen, dass „wenigstens die ursprünglichen Sagenelemente in dem bekannten Roman Guillaume au Court-Nez (Wilhelm mit der kurzen Nase, auch Guillaume le Pieux genannt), provenzalisch sind. Seite 411 schlägt schon, nach einigen flüchtigen logischen Escamotagen, die kühne Volte: nicht bloss die Grundzüge zu dem vorhandenen Romane von Guillaume Kurznase sind provenzalisch; sondern Alles und Jedes, was in der Composition das Charakteristische bildet, ist provenzalisch; die Fiction selbst, wodurch das Gedicht ein poetisches Ganze wird, ist provenzalisch — kurz, Kurznase ist hier von Kopf bis Fuss provenzalisch, und die fränkischen oder normännischen Guillaume müssen sämmtlich mit langer Nase abziehen. Solche im Handumdrehen erfolgende Selbststeigerungen und Multiplicationen eines steifleinenen Argumentes zu vierzehn seines Schlages potenziren sich im Verlaufe dieser merkwürdigen Ausführungen zu einer Schwindel erregenden Höhe, die in der Argumentation [2]), welche auch die Romane der Tafelrunde und Graalsage auf provenzalischen

1) II. p. 399. — 2) II. p. 422—451.

Ursprung zurückzuführen sich beeifert, ihren Gipfel erreicht. Diese Beweisführung schien uns ein wahrer Hexensabbath von falschen oder willkürlichen Voraussetzungen, luftigen Folgerungen, halsbrecherischen Schlüssen; von Petitiones principii und Paralogismen, von allen möglichen Hexen der Trugschlüsse, die, auf logischen Böcken und auf gesalbten Besenstielen logischer Schnitzer reitend, um den schwarzen Höllenbock eines blinden, provinziell-patriotischen Ehrgeizes und literarischen Prioritäts-Eifers, ihren Sabbath in einem logischen Kreise tanzen. Zu unserer nicht geringen Betroffenheit, Verwirrung und Bestürzung, finden wir uns auch hier wieder mit einem der berühmtesten deutschen Literarhistoriker, Geschmacksrichter, gelehrten Schöngeister, und einem in dieser Materie vorzugsweise gewiegten Kenner und Kritiker, mit A. W. v. Schlegel, im schneidendsten Widerspruch. „Il appuie", sagt Herr v. Schlegel in einem mit Süd- und Nordfrankreich um die Palme ringenden eleganten Französisch, bezüglich der von M. Fauriel für die Provenzalen in Anspruch genommenen Priorität [1]) — Il appuie par des argumens d'une grande force cette thèse: „Mr. Fauriel unterstützt seine These durch Gründe von grosser Stärke" u. s. w. Ein solcher unser Urtheil über den Haufen werfende Ausspruch aus der Feder eines solchen Mannes würde uns augenblicklich bestimmt haben, mit unserer Gegenmeinung beschämt einzupacken: glaubten wir nicht die „argumens d'une grande force" als eine Inspiration jener ritterlichen Courtoisie betrachten zu dürfen, die das Haupt der deutschen romantischen Kritik, Mr. Auguste Guillaume chevalier de Schlegel, einem ebenbürtigen Fachgenossen gegenüber für geboten halten musste; zumal in einer Kritik über dessen, von der damaligen Salonwelt mit Auszeichnung begrüsstes Werk; in einer Kritik, die den Adel ihres chevaleresken Ursprungs schon in dem Lehn-Titel, wir meinen, in dem von Fauriel's kritisirter Schrift entlehnten Titel: De l'Origine des Romans de Chevalerie, an der Stirne trägt. Nach einigen für jene Zeit belehrend werthvollen, gewiegten, wohlbeschlagenen, aber immer ritterlich kritischen Einwendungen, Gegenbemerkungen, philologisch-grammatischen Berichtigungen, den

1) De l'origine des Romans de Chevalerie. Oeuvres t. II. p. 257.

zierlichen Schwenkungen und Scheinangriffen eines Luststechens und schaufestlichen Lanzenspieles vergleichbar, das dem Gegner die verschobenen Rüstungsstücke durch geschickt angebrachte Toilettenstösse wieder zurechtrückt, nicht dass es ihn aus dem Sattel zu heben und in den Sand zu strecken beabsichtige, — schliesst Mr. Aug. Guillaume de Schlegel sein französisch kritisches Paradetournier mit dem beide Ansichten chevaleresk vermittelnden Ehrengrusse[1]: A l'égard des romans de la Table Ronde, nous avons cru devoir accorder l'initiative, mais seulement l'initiative, aux poètes du nord de France, et nomémement aux Normands: „In Absicht der Romane der Tafelrunde, glaubten wir, die Initiative, aber auch nur die Initiative, den Dichtern Nordfrankreichs, namentlich den Normannen, zuerkennen zu müssen.“ Ein schildbürtig deutscher Ritter deutscher Kritik, ein Götz von Berchlingen der deutschen Kritik, ein Gotthold Ephraim Lessing z. B., hätte vielleicht schon einen blossen Scheinkampf unter Rittern der Kritik als unritterlich und turnierwidrig erachtet; hätte vielleicht selbst den Gegner am besten zu ehren geglaubt, wenn er, durch vollen und turniergemässen Gebrauch der Waffen, der Kritik die volle Ehre gäbe. Ein solcher Kämpe hätte vielleicht aus der innern Beschaffenheit, aus Geist, Färbung und Tendenz jener Romane, im Vergleich mit dem Wesen und der Eigenart der Troubadour-Poesie, die Gründe seiner Ab- oder Zuerkennung entwickelt, und vielleicht aus solcher innern Analyse, solcher Herz- und Nieren-Prüfung beider Dichtungsweisen, Geistesstimmungen und Stylformen heraus, zu erweisen versucht, dass die Romane beider Sagenkreise, der Karolingischen wie der Artus-Gruppe, mit wenigen Ausnahmen, nur teutonischen Ursprungs seyn konnten; nur von teutonischen Dichtern nach den ursprünglichen Volksgesängen der beiderseitigen deutschen Stämme, gedichtet werden konnten: die Romane des Karl-Kreises, von fränkischen Menêtriers nach fränkischen Volksliedern; die der Tafelrunde von anglo-normännischen Trouvèren, nach teutonisch-skandinavischen Sagen, zu kunstreichen Roman-Epen-Cyklen verschmolzen. Ein Kritiker von solchem Schrot und Korn, der sein Schwert nicht als güldenen Zahnstocher

1) A. a. O. p. 304.

braucht, um die kritischen Zähne damit zu stochern, und bei dieser Gelegenheit sein schönes und vollständiges kritisches Gebiss den Damen und Herren von der Tafelrunde zu zeigen, würde vielleicht mit seinem guten kritischen Schwerte auch das vielverschlungene Gewebe des provenzalischen Literarhistorikers in Fetzen gehauen haben, welches die ursprüngliche Erfindung des von Nibelungen-Motiven und Figuren getragenen Gedichtes, „Walther von Aquitanien“, vornehmlich der Landschaft Aquitanien wegen, deren Held doch Walther sey, für die Provenzalen in Anspruch nimmt.[1]) Nebenbei hätte der deutsche Kritiker vom ächten Lessing-Gepräge mit seiner ehrenfesten Klinge vielleicht zu einigen Flachhieben wenigstens über den gelehrt-tragfähigern und belastbarern als logischen Rücken des sonst höchst respectabeln Geschichtschreibers der Poésie provençale ausgeholt, wegen des Urtheils, das derselbe über den Parcival unsres grossen Dichters, Wolfram von Eschenbach, fällt[2]): „Dieser Parcival-Roman (von Wolfram) scheint mir, als Ganzes genommen, einer der verworrensten, und in Beziehung auf das Einzelne, einer der unangenehmsten — (un des plus confus dans l'ensemble, et des moins agréables dans les détails). Ich wüsste nicht, wo in ihm der Ausdruck jenes frommen Gefühles zu finden, das man darin bemerkt und um desswillen man ihn so hoch gepriesen. Dieser ganze Graal-Dienst und Verehrung, wie sie in diesem Roman geschildert werden, laufen auf einen ganz materiellen Pomp hinaus, auf Wirkungen von trivialster Art (se réduisent à une pompe toute matérielle, à des effets du genre le plus trivial). In dem Allen ist kein einziger Aufschwung des Herzens (aucun élan du coeur), noch des Gedankens, nach irgend etwas Höherem, über die Menschheit Erhabenem, zu spüren. Kurz, es scheint mir ausgemacht, dass der Verfasser die Graal-Idee, die ihm überliefert worden, nicht zu verwerthen und in Handlung zu setzen verstanden (n'a pas su mettre en action cette idée du Graal qui lui était donnée).“ — Von dem Provenzalen Guyot nämlich, der niemals existirt hat und auf den sich Wolfram beruft, um seine von Chrétien de Troyes abweichende Behandlung des Stoffes, nach damals üblicher Manier aller Romanepiker, durch irgend eine in

1) Fauriel I. p. 381—419. — 2) Das. III, 143.

der Regel imaginäre Quellen-Autorität zu beurkunden.[1]) Wer die feine, Wolfram's Parcival durchziehende Ironie empfindet, wird auch in der Wahl eines grade provenzalischen Romandichters, als seiner Quelle, eines provenzalischen Romancier, der an sich schon ein Märchenvogel, eine rarissima avis, und in der Angabe eines fabelhaften Namens obendrein, wozu noch bis auf den heutigen Tag der provenzalische Sänger sich nicht hat finden lassen, — wird auch in diesem schalkhaft launigen Zuge, eine Spitze von Wolfram's deutschem Humor hervorblicken sehen. Den aus Wolfram's Parcival angeführten Stellen zufolge, hätte der Provenzale Kyot die Märe von Parcival aus dem Heidnischen (Bretonischen) in's Französische (nicht Provenzalische) übersetzt. Wolfram hatte also jedenfalls einen französisch gedichteten Parcival vor sich, den er einem Provenzalen Kyot oder Guyot andichtet, welcher bis jetzt eine apokryphe Person geblieben. Wackernagel's Vermuthung[2]): dieser Kyot sey identisch mit Guiot de Provins, dem Verfasser der unter dem Namen Bible Guiot bekannten Satire auf die Missbräuche des Zeitalters (12. Jahrh.), scheint uns nur die Kehrseite der falschen Münze vom „Provenzalen“ Kyot. Denn so wenig wie dieser, ist ein Parcival oder ähnliches Romanpoem von Guiot, dem Verfasser jener Bible-Satire, bekannt. Sollte Wolfram wirklich diesen Bible-Guiot aus

1) Parcival 827, 1.:

Ob von Troys meister Cristan
Disem mere hat unrechte getan,
Daz mac wol zurnen Kyot,
Der mich die mere rechte entbot.

827, 9.:

Von Provenz in Tütscheland
Die rechten mere sint gesant.

416, 25.:

Kyot ist ein Provenzal,
Der diese aventiur von Parcival
Heidnisch geschrieben sach
Swaz er en Franzoys davon gesprach.

— 2) Altfranz. Lieder S. 191.

Provins (im Dep. Seine-Marne), der auf dem Reichstag, den Kaiser Barbarossa in Mainz hielt, gegenwärtig war, im Sinne gehabt haben, und Wolfram's „von Provenz" von „Provins" bedeuten: so wäre diess ein launiges Streiflicht mehr, das über die tiefere, der kirchlich-geistlichen Tendenz des französischen Parcival von Chrétien de Troyes entgegengesetzte Absicht, — das über die poetisch tiefere, christlich-sittliche Zweckidee im Parcival des deutschen Minnesängers dem Kundigen einen Wink geben konnte. In Wolfram's Parcival hat die Idee der Graal-Legende ihre volle poetische Blume, als eine geistig-sittliche, entfaltet. Schon in der urspünglichen Legende, in dem Mabinogi (Märchen) von Pérédur, finden sich Spuren vom Graal. Pérédur, der Name des gälischen oder bretonischen Parcival, bedeutet nach Villemarqué [1]) Chercheur de Bassin, „Gefäss-Aufsucher", vom gälischen Worte per „bassin" (Gefäss) und „edur" chercher (suchen). Pérédur nimmt bei der anglo-normännischen Umbildung dieser Sage, schon in der ältesten, von dem Trouvère Robert de Borran, in Prosa gedichteten, von einem Ungenannten, vor Chrétien de Troyes, in Verse gebrachten Erzählung von St. Graal [2]), den Namen Per-ceval an, hindeutend auf das mystische „Thal" [3]) oder den mystischen „Wald" (forest) mit dem geheimnissvollen Waldschlosse Montsalvas (Berg des Heils), worin der Graal-Kelch mit dem heiligen Blut (sanguis realis) [4]) von der Ritterwache der Templeisen oder Templisten gehütet ward. Letztere wurden in den provenzalischen Nachbildungen dieser Sage mit den Templern in Verbindung gebracht, deren erstes „Haus" in Europa Roger III., Graf v. Foix 1136 an den Pyrenäen gründete. Darauf hin aber mit den provenzalischen Literarhistorien den Ursprung der Graalsage und Romane den Troubadouren gutschreiben, scheint uns kaum kritisch berechtigter, als diese Priorität, auf das Wort Graal hin, für sie in Anspruch nehmen, welches im Occitanischen „Gefäss" (garral) bedeutet. Graal ist nichts als die Uebersetzung des

1) Vicomte Hessart de la Villemarqué, Contes populaires des anciens Bretons. Paris. 2 Vols. 8⁰. — 2) Roman du S. Graal ed. Fr. Michel. pag. 195 ff. — 3) Das noch in Zach. Werner's „Söhne des Thals" spukt. — 4) Schmidt, Romane d. Tafelrunde, Wiener Jahrbücher d. Litt. Thl. XXIX.

keltischen oder bretonischen Wortes per „bassin", wofür übrigens auch im Nordfranzösischen garral, plur. gréaux, und noch gegenwärtig grès (Krug) gebraucht wird (vaisseau de grès).

In dem bretonischen Mabinogi oder Märe von Pérédur, sieht Pérédur, als Tischgast seines Oheims, eine Lanze hereinbringen, von der drei Blutstropfen fallen, und ein Gefäss (Becken), worin ein blutender Kopf liegt. Pérédur, durch das Gelübde des Stillschweigens so lange verpflichtet, bis ihm die schöne Angarad „mit der goldenen Hand" ihr Herz geschenkt, darf sich keine Frage wegen des blutenden Hauptes im Becken erlauben. Späterhin, im dritten Theil der Sage, erfährt er, dass es der Kopf seines Vetters war, welcher von den Zauberinnen von Kerloion ermordet worden. Pérédur besiegt diese, und mit seiner Rache schliesst die Sage. Auch in der Sammlung der Mabinogion [1]) befindet sich die Geschichte eines geheimnissvollen Gefässes, das Wunden heilte, Todte belebte. Der Ritter, dem ein Riese das Gefäss für genossene Gastfreundschaft zurückgelassen, heisst Bran le Béni. Dieser schenkt es seinem Gastfreunde, dem irländischen König Martolonich. Das Gefäss besitzt die Wunderkraft, jeden in der Schlacht gefallenen Soldaten des Königs zu beleben, bis der Kopf eines bösen Häuptlings, genannt l'Esprit Mauvais, hineingethan wird, wovon das Gefäss zerspringt. Von einer Zauberschale sangen schon die alten bretonischen Barden. Diese Schale verlieh die Gabe der Weissagung, flösste poetische Begeisterung ein, und theilte die Kenntniss der verborgenen Gesetze der Welt mit. Es ist beachtenswerth, wie diese Momente der keltisch-bretonischen Pérédur-Sage, nach Annahme des Christenthums, sich mit dem Auferstehungsbegriffe und dem Dogma der Eucharistie vermischten, und in dem anglo-normännischen Graal-Roman eine Umbildung in's Kirchlich-Allegorische erfuhren, nicht ohne hierarchische Zweckabsicht. Der von vier Trouvèren: Chrétien de Troyes, Gautier de Denet, Gerbert und Manessier, nacheinander, im Auftrage ihrer fürstlichen Gönner, forterzählte, in der langue d'oil verfasste Roman, Perceval le Gallois, bildet mehr eine

1) In der Sammlung der alten gälischen Erzählungen, veröffentlicht durch Lady Guest, Mabinogion benedighed Bran (Bran le Béni). Lond. 1849. 3 Vols. 8⁰.

Sammlung von Fabeln, als ein geschlossenes Kunstwerk [1]), wozu es, unseres Erachtens, erst Wolfram v. Eschenbach erhob. Das geheimnissvolle Gefäss, das Stillschweigen, die Lanze, der Oheim — sämmtliche allegorisch - mystische Elemente der bretonischen Pérédur-Sage, erscheinen hier in's Kirchlich-Mystische umgedeutet. Die Fahrt nach dem h. Gefäss wird zu einer Bussfahrt, unternommen: einmal wegen der Sünde, seine Mutter, die fromme Arloide (vielleicht Mutter Kirche) verlassen zu haben; ferner wegen des fraglosen Stillschweigens beim ersten Anblick des Graals — eine Unterlassungssünde, die der geistliche Bussritter zu sühnen hat. Der Oheim des Pérédur ist als Parcival's Oheim, Amfortas, der Roi Pêcheur (König-Fischer, der Papst); auf den Tod krank darniederliegend, in Folge eines Lanzensplitters, der ihm beim Zweikampf im Körper zurückgeblieben. Der weise Gwalmhmai, mit dem Pérédur an Artus' Hofe einen unzertrennlichen Freundschaftsbund schliesst, ist im Perceval le Gallois der weise Gauvain, der vom Roi Pêcheur das Graal-Geheimniss nicht erfährt, weil er die Stücke der vom alten König ihm dargereichten zerbrochenen Degenklinge nicht vereinigen kann; womit, wie uns bedünkt, die Ohnmacht des weltlichen Schwertes, das Unvermögen des in Gauvain personificirten weltlichen Ritterthums und seiner Weisheit angedeutet wird; das Unvermögen, das Heil der Staaten, Völker und Fürsten aus blosser weltlicher Vollmacht zu schirmen. Nur das durch geistliche Busse und Demuth geweihte, im Parceval vertretene Ritterthum sey zur Wiederherstellung der geistlichen Gewalt berufen, was die Wiedervereinigung der zerbrochenen Degenklinge vielleicht verbildlichen soll. In Parceval's Händen fügen sich die Schwertenden zusammen. Im geistlichen, den Zwecken der Kirche dienenden Ritterthum vereinigt sich wieder die in Folge der Guelfen- und Ghibellinen-Kämpfe in zwei Hälften, in die weltliche und geistliche Macht, zerbrochene Reichsgewalt. Auf einem geistlichen König-Priesterthum beruhe das Heil der Völker und Staaten; auf einem von Jesu selbst im Abendmahl eingesetzten und mit seinem Blute geweihten Priester-Kö-

1) Vergl. Le Parceval de Wolfram d'Eschenbach et a légende du St. Graal. Etude sur la littérature du moyen âge par S. A. Heinrich. Paris 1855. p. 110 ff.

nigthume, dessen mystische Machtsymbole und Insignien: die bluttriefende Lanze ist, womit der Soldat Longinus den Herrn am Kreuz durchstochen; vor Allem der Graal ist, der goldne Abendmahlskelch, worin Joseph von Arimathia das Blut Jesu auffing. Von Joseph von Arimathia stammen alle Graal-Prinzen ab, auch Parcival, der vorbestimmte Graal-Hüterkönig; die allegorische Person des Ritterwächterthums; das Haupt und Urbild des heiligen Tempelritterdienstes, der Leibgarde der päpstlichen Königsgewalt, symbolisirt in der Ritterwache des h. Graal. Die im guelfischen Sinne der französischen Fürsten von ihren Trouvères gefärbte Graal-Sage dichtete, unserer Ansicht nach, der ghibellinisch gesinnte Wolfram vor Dante in Dante's Geist und Charakter um, zu einem tiefen, sittlich-religiösen Läuterungsgedichte, worin die Liebe, die von den Trouveren und Troubadouren in ihren Romanen zur adulterinen Liebesbuhlerei entweihte Liebe wieder geheiligt erscheint zur reinen, keuschen, ehelichen Liebe. Diese Liebe nennt denn auch ein anderer deutscher Minnesänger, Reimar v. Zweter, einen neuen Graal.[1]) Diese reine, heilige, bräutlich-eheliche Gattenliebe, diesen „neuen Graal," feiert auch der grösste anglo-normännische Trouvère, der „Finder" und „Erfinder" κατ' ἐξοχήν, feiert auch der Dichter von Romeo und Julie in seinem tragischen Läuterungsgedichte, das die poetische Katharsis an der aus sinnlicher Verirrung bis zur Uebersinnlichkeit sündenvollen Liebe der süd- und nordfranzösischen Minnesänger vollzieht. Julie schlürft aus ihrem Schlaftrunkbecher dieselbe heilige, unsterbliche Liebe, die Wolfram's Parcival aus dem Anblick des Graalkelches schlürft. Für Romeo und Julia's gattenbräutliche Liebe ist der Todeskelch der Liebesmahlkelch einer ewigen Vereinigung in heiliger Liebe; wie der Abendmahlskelch für den göttlichen Stifter des Seelenliebesmahles Todes- und Liebeskelch zugleich war.

Den über „hundert" ursprünglich provenzalischen Romanen, deren Spuren, bis auf einige vereinzelte, vage Anspielungen bei den Troubadouren, verwischt sind, zählt Fauriel auch den Volksroman, Aucassin et Nicolette[2]), bei, dessen altfranzösischen

1) Wackernagel. Altdeutsches Lesebuch. Sprüche Herrn Reimar's von Zweter. S. 685. — 2) III. p. 180—219.

Text Méon in seiner Fabliaux-Sammlung zuerst veröffentlicht hat. Fauriel hält diesen mit Versstellen durchwobenen Volksroman in Prosa für eben so ächt und ursprünglich provenzalisch, wie die Geschichte von Pierre de Provence et de la belle Maguelone, deren provenzalischer Ursprung geschichtlich bezeugt ist, als eines Werkes, das von einem Canonicus der Kirche der h. Maguelone herrührt, der es zur Gedenkfeier eines der alten provenzalischen Grafen Melgueil verfasste. Ist die Erzählung, Aucassin et Nicolette, provenzalischen Ursprungs, was ihre Verwandtschaft in Ton und Charakter mit der Geschichte der schönen Magelone zu bestätigen scheint: so besitzt die provenzalische Literatur in diesem Volksmärchen eine unschätzbare Perle. Nicolette ist, oder verdient es zu seyn, das Urbild aller kleinen Mädchenheldinnen, Schneewittchen, Rothkäppchen, und wie sie noch heissen. An schalkhafter Innigkeit, naiver Unschuld und kindisch-heldenmüthigem Zauberreiz übertrifft sie alle. Fauriel's Uebersetzung aus dem Altfranzösischen in's Neufranzösische mit einem leisen, alterthümlichen Anflug ist der Glanzpunkt seines lehrreich verdienstvollen Werkes. Wir bedauern, dass es kein Märchen in dramatischer Form ist, um es mit gutem Gewissen besprechen und erörtern zu können. Wie manches dramatische Märchen wird dieses Bedauern in uns erneuern, und zu heisser Sehnsucht nach dem reizenden Geschichtchen Aucassin et Nicolette fachen. So wollen wir doch wenigstens Fauriel's Ansicht darüber mittheilen, sie mag nebenbei auch die Scharte seines Urtheils über Wolfram's Parcival auswetzen: „Es herrscht darin (in Aucassin und Nicolette) von Anfang bis Ende ein Gemisch von koketter Zierlichkeit und Naivetät, von kindischem Wesen und Muthwillen, von Einfalt und Raffinement, die man nicht im dreizehnten Jahrhundert, selbst nicht im Lande der Troubadoure, erwarten sollte. Es ist das Werk einer luftigen Imagination, die, ohne sich hoch zu erheben, ohne sich über den Kreis der einfachsten und traulichsten Verhältnisse des gewöhnlichen Lebens hinaus zu schwingen, nichts desto weniger alle Wahrscheinlichkeiten verschmäht, und den geringsten Einzelnheiten seiner Fictionen etwas Ideales und Phantastisches verleiht. Die Züge irreligiöser Ironie, kindlicher Unehrerbietigkeit und Gleichgültigkeit für ritterlichen Ruhm, woraus der Charakter des Aucassin besteht, sind eben so viele Selt-

samkeiten anderer Art, die man nicht ohne einige Verwunderung in einem solchen Werke finden wird."

Mit sämmtlichen Feengaben der lyrischen und epischen Dichtung lässt Fauriel die Wiege der mittelalterlichen Dichtkunst, die provenzalische Dichtkunst, gesegnet seyn; nur das Drama hätten die Feen in das Wickelzeug nicht miteingebunden — das giebt Fauriel selbst zu. Und gerade das einzige Product der Provenzalen, das eine dramatische Form zur Schau trägt, jenes mehrerwähnte Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, wird allgemein und widerspruchslos als die älteste in einer, wenn auch nur theilweise, romanischen Volkssprache verfasste Mysterie betrachtet und den Provenzalen zuerkannt.

Das Stück beginnt mit einer Art Prolog von zehn lateinischen, paarweis gereimten Versen, worin der Engel Gabriel[1]) die bevorstehende Kunft des Messias, als eines Bräutigams, verkündet:

Gabriel. Oiet, vergines, aiso que vos dirum,
Höret, Jungfrauen, was wir euch verkünden etc.

Fatuae (die Thörichten).
Nos vergines, que ad vos venimus
Negligenter oleum fundimus.
Wir Jungfrauen, die zu euch gekommen,
Haben Oels nur wenig mitgenommen.

Dasselbe wiederholt sich provenzalisch u. s. w. Die klugen Jungfrauen erscheinen, und der Engel ermahnt sie, sich zum Empfang des Bräutigams bereit zu halten. Die thörichten Jungfrauen sind abwesend, kommen aber bald auch herbei, klagend, dass sie vergessen, sich mit Lampenöl zu versehen, um den Bräutigam zu erwarten, und beschwören ihre Schwestern, ihnen welches leihweise abzulassen. Diese schlagen es rund ab, und verweisen sie an einen Oelverkäufer in der Nachbarschaft. Dieser, ebenso unerbittlich wie die klugen Jungfrauen, weigert sich, ihnen auch nur einen Tropfen Oel zu verkaufen, nicht für Gold und nicht für Silber. Die thörichten Jungfrauen sind darüber in Verzweiflung. Inzwischen trifft der Bräutigam ein, singend eine lateinische Strophe von sechs Versen, worin er den thörichten Jungfrauen erklärt, sie nicht zu kennen. In einem zweiten, roma-

1) Sponsus im Manuscr. Chorus nach E. du Meril, Orig. lat. du théatre moderne, p. 233. Vgl. Coussemaker, Drames liturg. etc. p. 7 ff.

nisch gesungenen Couplet spricht er ihnen das Urtheil, und verdammt sie zum höllischen Feuer. Hier sollen mehrere Teufel herbeieilen, das Urtheil zu vollziehen, und mit den thörichten Jungfrauen in die Hölle abzufahren. Mit dieser Katastrophe hat die dramatische Form ein Ende. Die Teufel scheinen diese gleich mitgeholt zu haben, denn das Uebrige besteht aus einer Folge von lateinischen Versstrophen, worin die Patriarchen, Propheten und Virgilius alle Weissagungen bezeugen und bekräftigen, welche die Ankunft des Erlösers verkündet hatten.

Ueber das Verhältniss zwischen Troubadour und Jongleur haben wir noch einige Worte zu sagen. Der Unterschied beider Sänger-Classen erhellt am besten aus dem in poetischer Form abgefassten Bittschreiben eines der spätern Troubadoure, Guiraut Riquier, an König Alfons X. von Castilien, des Dichters Gönner. Die versificirte Beschwerdebittschrift ist vom Jahre 1275. Sie klagt über die Ungebühr: die Rangordnung, die doch bei den andern sechs Ständen (Geistliche, Ritter, Bürger, Kaufleute, Handwerker und Bauern) beobachtet würde, bei Troubadours und Jongleurs ausser Acht zu lassen, und beide mit dem Namen „Jongleurs" zu bezeichnen. „Es zieme sich nicht, dass die Bessern unter ihnen die Ehre eines Namens entbehren, auf welche sie durch die That Anspruch machen können. Es heisst sie misshandeln, wenn man sie mit Menschen ohne Kenntnisse verwechselt, die ein Instrument spielen und ihr Brot auf der Strasse betteln, um des Erwerbes willen die Schenken besuchen, und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen; oder mit jenen, die sich überschlagen, Affen tanzen lassen, und nichts von guten Sitten wissen. Denn wahrhaftig, von Weisen und unterrichteten Männern wurde von Anfang die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen! Diese hielten von Anfang Jongleurs, und noch heutzutage halten deren die Grossen des Landes. Hierauf kamen Troubadours, um hohe Thaten zu singen, und um die Edeln zu preisen, und sie zu ähnlichen aufzumuntern."

Das Altervorrecht erkennt der Troubadour Riquier den ursprünglichen Jongleurs edlerer Gattung zu, die zum Hof- und Hausgesinde der Fürsten und Barone zählten. In diesen Jongleurs vereinigte sich noch der Spielmann, der Musikant, mit dem

Dichter, nur dass derselbe nicht selbsterfundene Gesänge, sondern Volkslieder und Canzonen bei den Tafeln der Grossen mit Begleitung seines Instrumentes vortrug. Der Beiname Jongleur war so wenig ein Unglimpf, dass Troubadoure von edler Herkunft sich ihn selbst beilegten, wie Rambaut von Vaqueiras z. B., Günstling des Markgrafen Bonifaz von Montferrat, und von diesem zum Ritter geschlagen, der sich cavalier y jocglar (Ritter und Jongleur) nennt.[1]) Das freie Erfinden (trobar) bildete den wesentlichen Unterschied zwischen Troubadour und Jongleur. Form und Inhalt der Gesänge wurden durch die Troubadoure gewissermaassen zu persönlichen Vorrechten: die Form durch eine eigenthümliche, kunstgesetzliche Ausbildung; der Inhalt, durch Aussprechen ihres persönlichen Innern in Liebesgefühlen. Die Jongleurs blieben die Rhapsoden der epischen Volkslyrik; die Troubadoure schufen sich eine Standeslyrik, eine höfisch-ritterliche Liebespoesie, das kunstverzierte Minnelied, das sich gegen das ursprüngliche, noch von den ersten Hof-Joculatoren gepflegte epische Volkslied standesmässig abschloss, bis letzteres ganz verstummte, und die Träger desselben, die Jongleurs, in den Dienst der Cavalier-Lyrik übertraten, als deren Herolde, Dienst- und Spielleute. Unter Trobaire (Troubadour) verstand man vorzugsweise den lyrischen Kunstdichter. Von Elias Forsalada bemerken die Handschriften: er sey kein Troubadour, sondern ein Novellendichter gewesen. Ne bon trobaîre, mas noellaire. Dem Roman und der Novelle fehlte in den Augen der Hofpoetik der vornehme Charakter des Liedes. Ihr einfacherer Styl, so wie die kunstlose Form derselben erinnerten zu sehr an die Volks-Poesie, als dass diese Gattung für eine ebenbürtige Schwester der lyrischen hätte gelten können.“[2])

„Ich bitte euch also,“ — fährt Guiraut Riquier in seinem Beschwerdegesuch an König Alfons X. fort, — „gebt nicht zu, dass die, welche die echte Kunst des Dichters besitzen, und Verse und Canzonen und andre unsterbliche Poesien zu Nutzen und zur Belehrung Aller hervorzubringen wissen, Jongleurs genannt werden.“ So mancher Jongleur hatte dem Troubadour die Kunstgriffe

1) Rayn. Choix II, 262. Diez, Poes. d. Tr. S. 30. — 2) Diez a. a. O. Seite 35.

abgesehen, und die edle Hoflyrik zum gemeinen Gewerbe und Handwerk erniedrigt.

König Alfons X., der Astronom, Philosoph und Weise, erliess nun auch auf Guiraut Riquier's Gesuch eine Erklärung: „Im Namen des wahren Gottes, des Vaters und des Sohnes, der von der jungfräulichen Mutter geboren ward, und des heiligen Geistes, der wahrhaftig ist in Einheit, im jetztlaufenden Jahre Christi 1275.“ Der gelehrte König geht darin bis auf die römischen Histriones zurück, deren Namen er von „instrumenta“ abzuleiten scheint, und die, ihm zufolge, Instrumentenspieler, Joculatoren waren. „Die Troubadours heissen dagegen auf lateinisch inventores (Erfinder); aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebührliche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne dass man sie weiter unterscheidet . . . Diess ist, die Wahrheit zu sagen, ein Missbrauch . . . In Spanien ist die Sache besser eingerichtet . . . Hier werden die Gewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heissen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers (Sigristen); diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen, ihre niedrigen Künste auf Strassen und Plätzen sehen lassen, und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer Schlechtigkeit wegen Cazaros Wir rathen und erklären daher von Rechtswegen, dass alle diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen, und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, so wie diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachahmen, Instrumente spielen, oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, dass alle diese unter dem Namen Jongleurs nicht begriffen werden sollen; eben so wenig diejenigen, die, den Höfen nachgehend, ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen. Man nenne sie Bouffons, wie das in der Lombardei der Fall ist.“

„Diejenigen, die sich mit Höflichkeit und angenehmen Künsten unter den Edlen zu benehmen wissen, indem sie Instrumente spielen, Novellen erzählen, Verse und Canzonen Anderer vortragen, und durch dergleichen einnehmende Fertigkeiten unterhalten, dürfen allein den Namen Jongleurs führen. Sie müssen

an den Höfen erscheinen und belohnt werden, da sie Lust und Zeitvertreib mitbringen.“ Der königliche Weise und Gesetzgeber will also eine unüberschreitbare Scheidelinie zwischen den Marktgauklern, den eigentlichen Possenreissern, Lustigmachern und Jongleurs des gemeinen Volkes und Strassenpöbels, und den hoffähigen Jongleurs gezogen wissen, welche als vermittelnde Werkzeuge zwischen dem Kunstgesang der Troubadours und den Höfen dienen.

Aber auch unter den Troubadouren will der weise König Alfons einen Unterschied festgestellt wissen: „Diejenigen, welche die Geschicklichkeit besitzen, Verse und Liederweisen zu erfinden, von diesen zeigt die Vernunft, wie man sie nennen muss. Denn wer Tanzlieder, Coblas und Balladen, Albas und Sirventes meisterhaft zu dichten versteht, dem gebührt der Name Troubadour, und von Rechtswegen grössere Ehre, als dem Jongleur, der durch die Werke des Ersteren besteht. Eben so müssen die vorzüglichsten Troubadours, wenn man auf das Recht sehen will, eine besondere Ehre geniessen. Denn wer Canzonen und Verse mit Zeugnissen, und angenehme Erzählungen mit schönen Lehren zu schmücken versteht, worin er weltlich und geistlich kundgiebt, wie der Mensch das Gute vom Bösen unterscheiden könne, dem muss man Ehre auf der Welt erzeigen, mehr als jedem andern Troubadour, wenn sein Benehmen mit seinen Kenntnissen im Einklange steht. Denn er zeigt uns vermittelst seiner schönen Weisheit den Weg zu der Ehre, der Güte und der Pflicht . . . Diejenigen also, welche die Meisterschaft des erhabenen Dichters besitzen, und diese mit gutem Benehmen verbinden, sind die vollkommensten Troubadours Wir erklären daher, dass die vorzüglichsten Troubadours, die in Versen, Canzonen und andern oben genannten Gedichten uns lehren, wie edle Höfe und hohe Thaten beschaffen seyn müssen, den Namen Doctoren der Poesie verdienen, denn sie belehren jeden, der sie versteht“ . . . Der grosse castilianische Königsweise denkt über die Würde und den Zweck der Poesie im Sinne eines jener grossen griechischen Kunstweisen, eines Pythagoras, Aristoteles, und würde die Lehre unserer Hofästhetiker und kunstphilosophischen Jongleurs der blossen Ergötzungs-Schönspielpoesie auf die Strasse zu den Marktgauklern verweisen, welche Affen,

Hunde und Böcke, zu reiner, selbstzwecklicher Belustigung, tanzen lassen, fern von der Tendenz-Bären-Poesie, die auf's Bessern und Belehren ausgeht. Affen, Hunde und Böcke, die verstehen es anders. Von der Aesthetik des Schönbartspiels auf den tendenzlos selbstzwecklichen Kunsttanz dressirt, tanzen sie die Philosophie der reinen Affen-, Hunde- und Bockskomödie, nach der kunstästhetischen Pfeife, die ihnen dazu die Arie aufspielt, worauf jener denkwürdige Dichterspruch gesetzt ist: „Lieber will ich schlechter werden, als mich ennuiren." Eben so entschieden würde aber König Alfonso der Weise sich gegen die Hofpraxis gewisser Fürstenhöfe der Neuzeit erklären, welche von den Instrumentenspielern, den Jongleurs des Virtuosenthums, sich betäuben, ihre Ohren für die Seelen- und Geistermusik der Poesie im Allgemeinen, und der „erhabenen Dichtung" insbesondere, abstumpfen, und ihre Trommelfelle von Poch- und Klapperinstrumenten zu undurchdringlichen, poesiedichten, von Zeit und Witterung unantastbaren, und nur für Zukunftsmusik empfänglichen und permeablen Häuten bearbeiten, gerben und verjuchten lassen. Die weiland Doctoren der Hof- und Kunstpoesie sind von den Jongleurs des Instrumentenspiels an die Luft gesetzt, und werden wohl nun, wie der rostig gewordene Troubadour Anselm Faidit [1]) unter die Bänkelsänger gehen und sonntagspublikkümmerliche Volksstücke schreiben müssen.

Die im Dienste der Troubadoure stehenden Jongleurs mussten ihre Herren auf allen Kunstfahrten begleiten, um sie beim Vortrag der Gedichte mit Gesang und Spiel zu unterstützen. Nicht selten hatte ein Troubadour mehrere Spielleute in seinem Dienste. In dem „Geleite" (tornada, der dem Liede angefügte Epilog) wird dieses Verhältniss zwischen dem Dichter und seinem Spielmanne häufig berührt. Dieser pflegte das mündlich empfangene Lied aus dem Gedächtniss vorzutragen. Darum sagt Jaufre Rudel in einem Geleit: „Ohne Pergamentbrief sende ich mein Lied mit Gesang an Uc Brun durch Filholn" [2]), seinen Jongleur. Ein ähnliches Verhältniss bestand nicht zwischen dem n o r d f r a n z ö s i s c h e n Trouvère und Jongleur (Jogleor). Der angestellte Hofjongleur genoss das Ansehn eines Trouvère. Die Jongleure der ang-

1) Crescimbeni, Com. t. II. 1, p. 44. — 2) Choix III. p. 100. Diez S. 43.

lonormänn. Könige heissen Jongleurs du Roi. Ein solcher war z. B. Berdic, der Jongleur von Wilhelm dem Eroberer. Rohier, Jongleur Heinrich's I. von England, stiftete das S. Bartholomäus-Hospital zu London. Wer kennt nicht das traulichtreue Freundschaftsverhältniss zwischen Richard Löwenherz und seinem Jongleur Guillaume Blondel. Eine entsprechende Bewandtniss hatte es mit den Jongleurs oder Menestrels am fränkischen Hofe. Pierre Toussel, Minstrel von Philippe le Long, war zugleich des Königs Minister. Raimbert de Paris, Trouvère, als Verfasser des Romans Ogier le Danois, führte den Titel Jongleur et Gentilhomme. Vatriquet de Conoins nannte sich Sire de Veriol et Ménestrel du Comte de Blois. [1])

Auch die normännischen und anglonormännischen Barone hatten ihre Hofjongleure. In England hielten die Herzoge von Glocester, die Grafen von Chester, die Barone Ferrers, Stafford, Lowel, Lestrange etc. Jongleurs, wie späterhin Schauspielertruppen. Solche Jongleurs in Amt und Titel existirten schon unter Karl d. Gr. Ein schon angezogenes Capitular von 789 verbietet den Bischöfen, Aebten und Aebtissinnen, Jongleure zu halten, und ein Concil von Chalons (813) untersagt ihnen sogar, den Spielen der Jongleure beizuwohnen. Nicht angestellte Jongleurs wanderten von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt, um die Bevölkerungen zu belustigen; und von Schloss zu Schloss, um die Barone und ihre Damen durch Gesang und Spiel zu unterhalten. Guillaume de Longchamp, Bischof von Ely, der während des Kreuzzuges von Richard Löwenherz England verwaltete, liess Jongleure aus Frankreich kommen, die seine abscheuliche und tyrannische Verwaltung, die König Philippe Auguste „la politique d'un ivrogne“ nannte, der Bevölkerung anpreisen sollten. Sie thaten diess so rechtschaffen und so eifrig, wie die Joculatoren, Ministerialen und Renegaten der officiösen Presse der Neuzeit.

Bestand auch kein Dienstverhältniss zwischen den normän. Trouvèren und Jogleors: so wussten diese doch eine sinnliche und mittelbare Beziehung zu den Trouvèren durch deren Abschreiber zu unterhalten, die sie förmlich in Sold nahmen, um

1) De la Rue, Essais historiques sur les Bardes et les Trouvères. Caën 1834 I. p. 230 ff.

durch sie Copien von den Handschriften der Trouvèren zu erlangen; nicht selten, um die gestohlenen Handschriften selbst zu ihrem Gebrauche zu verwenden, die sie dann nach Bedürfniss veränderten, verstümmelten und unter andrem Namen und Titel vortrugen. Chrestien de Troyes nennt desshalb die Jongleure Contrerimoïeurs, „Gegenreimer.“ Andrerseits benutzten freilich auch die Trouvèren die lange vor dem 12. Jahrh. von den Jongleurs verfassten oder nachgesungenen Volkslieder, für ihre Chansons de geste und Romane. Der Volkssäckel, Stimm- oder Geldtasche, muss für Alle herhalten, für Hofjongleurs, Hoftrouvères, — des General-Hof-Volkaussäcklers, des Hofvolks selbst, gar nicht zu gedenken.

Die Hofdichter und Sänger der normännischen Fürsten, die Skalden, erhielten erst im 10. Jahrh. nach der Eroberung der Normandie, den Namen Jongleurs. Ursprünglich waren die Skalden eine Art Improvisatoren, welche die Kriegsthaten ihrer Herren besangen. Sie hatten zugleich das Amt der Geschichtschreiber ihrer Helden, die sie auf allen Kriegszügen begleiteten. Helden- und Ruhmesthaten wandern klanglos zum Orcus hinab, ohne Sang und Klang aus Dichtermund und Dichterherzen. Wie Wölfe, Bären und Tiger keine Geschichte haben, so hätten die Helden und Kriegsfürsten keine ohne den begeisternden Schall dichterischer Verherrlichung. Die Ruhmesthat ist leerer Schall; der Klang aus Dichtermund ihr Schöpferhauch. Der Skalde macht den Helden, die Heldenkönge; er ist ihr Pfleger, Beschützer und Erhalter, nicht umgekehrt. Zur Ruhmesthat liefern sie die rohe That, er den Ruhm. Für das tägliche Brod, das sie mit Bären- oder Löwentatzen erbeuten, speist sie der Skalde mit dem Himmelsbrode des ewigen Lebens, mit der Ambrosia der Unsterblichkeit. Für das Wams, das sie ihm schenken, kleidet er sie in Glanz und Herrlichkeit. Die tapfere Bestie erhebt Er zum Halbgott, er, der Skalde, der Barde, der Jongleur; den Würger und Schlächter adelt Er zum Menschen, der für Ideen kämpft. Der echte Skalde hat aber auch den Muth und das Herz seines Heldenliedes. Wo es gilt, wo es „eisern klingt,“ da ist er so thatbegeistert wie sein Gesang. Taillefer, Jongleur bei der Armee Wilhelm's des Eroberers, entflammte das Heer vor der Schlacht bei Hastings (1066) mit dem Rollandsliede; warf dann seinen

Speer dreimal hintereinander in die Luft, und fing ihn, zum Entsetzen der Engländer, die das Kunststück für Zauberei hielten, jedesmal wieder auf. Ebenso schleuderte Taillefer sein Schwert in die Luft; beim dritten Fang tödtete er damit den ersten Feind. Nun wirft er sein Streitross in die feindlichen Reihen, das mit offenem Maule, wie ein Heldensänger, einstürmt. Die Angelsachsen, damals mit Schwert und Pferderennen noch nicht so vertraut wie die heutigen Engländer, entsetzten sich abermals ob dem einstürmenden Pferdegebiss des Skaldengauls. Skalde und Pferd thaten Wunder der Tapferkeit; jener berserkermässig um sich hauend, dieses ebenso um sich beissend. Bald giebt, von zahllosen Speerwürfen niedergestreckt, Taillefer durch seinen Tod das Zeichen zum allgemeinen Angriff. Der Skalde hatte seinem Eroberer-König die Siegespforte in die feindlichen Schaaren gebrochen, durch welche Robert des Teufels Bastardsohn in's eroberte Inselreich einzog.

Das normännische Skaldenthum hatte seinen Höhepunkt erreicht, als Rollo sich in der Normandie festsetzte (912).[1]) Von da ab verschmolz es zu Einer Körperschaft mit den neustrischen (bretonischen) Jongleurs, zu welcher der strenge, ehrwürdige Sängerorden der gälischen und armoricanischen oder niederbretonischen Barden schon im 8. und 9. Jahrh., unter der zweiten Race der fränkischen Könige, unter den Karolingern, herabgesunken war. Mit den Fürstengeschlechtern sinken zugleich die Barden-, Skalden-, die Sänger- und Dichtergeschlechter von ihrer Höhe. Barden und Skalden singen Könige zu Helden und Göttern so lange, bis sie sich selbst, aus Propheten und gottbegeisterten Dichtern, zu königlichen Jongleurs, Gauklern, Hofnarren und Hofräthen singen. Ein halbes Jahrhundert vor Christo konnte noch Diod. Sicul. die gallischen Barden als Sänger der Tugenden und strenge Tadler des Lasters preisen. In gleichem Sinne Strabon und Lucan (1. Jahrh,), Aelian (3. Jahrh.), Ammianus Marc. (4. Jahrh.) und Prudentius (5. Jahrh.) die Barden rühmen. Von da ab begannen sie, unter den Influenzen der von haut-goût bereits duftenden Höfe, in das gemeine Possenreisserthum der von König Alfons X. geächteten Bouffons hinüberzufaulen.

In der Legende vom heiligen Patricius, dem Bekehrer Ir-

1) Percy, Relics of anc. english Poetry Vol. I. p. 547.

lands, findet sich die Strafepistel, die der Apostel-Barde, der gottesmuthige „Bekehrer-Barde“ [1]), an den scheusslichen Häuptling-König der Koreten gerichtet, der damaligen Galen in Südbritannien (427 n. Chr.). Koretik, so hiess der König, war vom Christenthum wieder abgefallen, und feierte den Abfall damit, dass er seine frühern Mittäuflinge niederhieb, um mit dem Blute derselben die weissen Taufkleider der eben Bekehrten zu tränken, die er darauf sämmtlich schlachten liess. Wie mancher Koretik hat seitdem, nur je nach den Zeiten, versteht sich, in modificirter Wütherich-Manier, dem Beispiele jenes Picten-Königs nachgelebt! Wie so mancher spätere Koretik dieselben Dogmen, die er vor der Thronbesteigung bekannt hatte, sobald er sich die Krone aufgesetzt, in seinen früheren Glaubensgenossen geächtet, die er apostatisch-grausam verfolgen, deren weisse Gewande, die Altargewande ihrer reinen, heiligen Glaubensüberzeugung, schlimmer als mit ihrem Blute, mit blutigen Verlästerungen, blutig-giftigen Verläumdungen und dem Geifer abgefeimter Verdächtigungen von grossen und kleinen Buben besudeln, und die Opfer seines Abfalls nachträglich mit dem Schwerte einer augendienerisch-blinden Gerechtigkeit richten liess! Der gälische Koretik des 5. Jahrh. that noch ein Uebriges, und hielt mitten unter dem Leichenhaufen der geschlachteten Christen, seiner ehemaligen Glaubensgenossen, einen Festschmaus, den er, umringt von seinem Hof- und Kriegsadel, mit den zügellosesten Orgien beschloss. Die Worte des Strafbriefes, den der h. Apostel-Barde, Patricius, an dieses Musterscheusal von einem Königs-Apostaten sandte, glühten und brannten schon von St. Patrik's verzehrendem Höllenfeuer. „Wie eine von Wind gejagte Wolke, so werden die Bösewichte und Verräther, gekrönt oder nicht, vor dem Antlitz des Herrn dahinfahren. Die Gerechten dagegen werden mit Christus sich niederlassen an einem ewigen Bankett“ [2]), das kein Polizeichef verbieten wird. „Sie werden den Völkern Recht sprechen und die verworfnen Könige [3]), die blossen Machtherrscher, die Gewalt-vor-Recht-Könige, niederschmettern.“ Das ist nur

1) Le Barde-missionaire.“ s. Villemarqué, La Légende celtique etc. Paris 1859 p. 27. — 2) „Les justes au contraire s'asseoiront au banquet éternel avec le Christ.“ Villem. a. a. O. — 3) „Les rois pervers“ das.

eine von den Feuerflocken, die aus dem Briefe des h. Apostel-Barden über das verstockte Haupt des Königs der Koreten, kronzerschmelzend hinschlugen. Mit welcher Wirkung? Auch diess erzählt die Legende. Der unerschütterliche, charakterfeste Koretik lachte der Drohungen des Heiligen, den er nicht konnte greifen und richten lassen. Eines Tages, als die koretische Majestät an der Tafel sein schallendstes Hohngelächter über den ungreifbaren Heiligen ausschüttete, in welches der ganze Hof wiehernd einstimmte, sämmtliche Minister an der Spitze, durchbrach mit einemmal eine Donnerstimme das Lustgelächter. Es war die Stimme des Oberhofbarden, von der das königliche Ohr nur die melodisch-schmeichelhaftesten Töne einzuschlürfen bisher gewöhnt war, und die nun plötzlich schreckenvoll erklang in einem Sirventès, das die verbrieften Rechte der Verfolgten gegen die brutale Macht des Verfolgers und Unterdrückers mit der unwiderstehlichen, wie Sturmfluth Alles niederwogenden „Macht des Gesanges," ausfocht, und dem Tyrannen des nahen Endes Anfang mit Blitzes-Schlägen in das verknöcherte Gewissen keilte. Noch war der letzte Klang des furchtbaren Liedes nicht verhallt, als schon die Mahnung sich erfüllte. Von einer unsichtbaren Hand getroffen, stürzte der König vom Thron auf den Boden nieder, und man sah seine Seele in Gestalt eines scheusslichen Thieres entfliehen, worin sie, als ihrem ewigen Gefängniss, für alle Zukunft hausen muss. Hiezu bemerkt der Herausgeber der Legende, Vicomte Hessart de la Villemarqué, membre de l'institut [1]: „In Zeiten, wo die moralische Kraft ohnmächtig gegen die materielle Gewalt ist; wo die Furcht vor ewigen, von den Heiligen verkündeten Strafen die verstockten Tyrannen nicht schrecken konnte: da mussten sie die Barden durch das Schreckbild einer andern Unsterblichkeit zittern machen, für welche der Zeitglaube die Fürsten empfindlicher stimmte; durch das Schreckbild der Unsterblichkeit nämlich, die den Bösen in einem Thierkörper erwartet." Uns aber lehre die Legende, dass zu jeder Zeit der Barde mit dem Heiligen, nicht mit dem — Koretik gehen soll.

Nach dem 5. Jahrh. erlischt schon der Name Barde. Der Sänger, den Clovis I., nach der Schlacht von Tolbiac, kommen

1) a. a. O. p. 29.

liess, wird Citharoedus (Harfenspieler) genannt. Fortunatus (6. Jahrh.) nennt nur die Gesänge, Leudos (Lais); die Sänger bezeichnet er nicht näher.[1]) Die bretonischen oder armoricanischen Lais sind Nachahmungen jener gallischen (gälischen) Laïs der Barden, die im 6. Jahrh. mit den Gälen aus den grossbretonischen Inseln (aus dem südlichen England) in das Land der Armoricaner oder Niederbretonen (Neustrien, die heutige Bretagne) übersetzten und hier ihre Cultur und Poesie einführten. Wie die niederbretonischen Lais oder Volksballaden Nachahmungen der von Fortunatus Leudi genannten Lais der gälischen oder grossbretonischen Barden waren; so wurden erstere, die bretonischen Volksballaden, von den Trouvères in ihren Lais de Chevalerie nachgeahmt.[2]) „So finden wir", bemerkt Ferdin. Wolf[3]), „in der überaus wichtigen altfranzösischen Poesie die Grundzüge und die ältesten Muster der nordischen Balladen und der südlichen Romanzen." So finden wir — erlauben wir uns die treffende Bemerkung des grossen Kenners der romanischen Literaturen zu erweitern — so finden wir in den gälisch-bretonischen, oder keltischen Bardengesängen, in ihren Lais und Sagendichtungen, die Wurzel der nordfranzösischen und anglonormännischen, sowohl lyrischen wie epischen Poesie; letztere mit Bezug auf die Artussage, umgebildet und hierarchisch-ritterthümlich beseelt durch christlich orientalische Motive; zu poetischer Weihe und Idealität aber erst von deutscher Dichterkraft und Kunst, von deutscher Gemüthstiefe und Innigkeit geläutert und durchgeistigt.

Im 12. Jahrh. brachten die Trouvères verschiedene Romane der Tafelrunde in französische Verse nach lateinischen Uebersetzungen bretonischer Lais, oder auch nach bereits vorhandenen französischen Prosa-Uebersetzungen derselben. So übertrug z. B.

1) Hos tibi versiculos dent barbara carmina leudos VII, 170. Vgl. Gesch. d. Dram. III. S. 668 ff. — 2) Quant aux lais, c'est le nom que les anciens Bretons donnaient à leurs récits chantés et que nos menestrels transportèrent aux ouvrages bretons qu'ils traduisaient, ou dont ils imitaient soit les paroles, soit la musique. Paulin Paris, le Romancero français etc. Paris 1833. 12. X. et 203 Pp. Vgl. Ferd. Wolf, über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelb. 1841. 8. — 3) Altfranz. Romanzen u. Hofpoesie. Aus Bd. LXVI der Wien. Jahrb. d. Literat. bes. abgedr. Wien 1834. S. 18 u. 3.

Staatl. Bibliothek Passau

Robert Wace[1]) den Roman du Brut d'Angleterre (1155) aus dem Lateinischen des Geoffroy de Monmouth in französische Verse. Dieser sagt[2]): der Brut sey ein sehr altes Buch in Niederbretonisch (Armoricanisch) geschrieben, und aus der Bretagne nach England durch Gautier Calenius, Archidiaconus von Oxford, mitgebracht worden. Brut heisst der Roman von Brutus, angeblichem Urenkel des Aeneas und erstem Könige der Bretonen. Er enthält die Geschichte der Könige, die über Grossbritannien regiert von der Zerstörung Troja's bis 689 n. Chr. Die Märe von Aeneas' Auswanderung nach Hesperien stammt schon aus dem 6. Jahrh. vor Chr. Sie wurde vom Stesichoros aus Himera besungen; vom kyklischen Epiker Peisandros von Laranda, dem Vorbilde Virgils[3]), ausgeschmückt[4]) und blieb die Stammsage der römischen, wie der angelsächsischen Ursprungsgeschichte, woraus Shakspeare Stoffmotive für seinen König Lear und Cymbeline schöpfte: beide bretonisch-trojische Könige und Abstämmlinge von jenem Brut, Urenkel des Aeneas. Konnte doch die Troja-Sage des Mittelalters ihre Beglaubigung auch in der Weissagung von Homer's Poseidon[5]), bezüglich der Herrscher-Nachfolge des Aeneas, finden. Den Ursprung der Bretonen von den Trojanern besang schon im 6. Jahrh. der Barde Taliesien. Der Brut kann als der erste der Artus-Romane betrachtet werden. Die Stiftung des Ordens der Tafelrunde hat Rob. Wace in seine Uebersetzung aus Geoffroy eingeschaltet. Geschichtlich ist nur soviel, dass Artur oder Artus im 6. Jahrh. die gälischen Armeen commandirte, als deren

1) Maître Wace (Magister Wacius), Clerc de Caen (die Trouvères hiessen auch Maîtres Clercs, „Gelehrte"). R. Wace, Canonicus von Bayeux in der Normandie, wurde um 1096 auf der Insel Jersey geb., die damals von der Normandie abhing. — 2) Golf Monem. praef.

3) At domus Aeneae cunctis dominabitur oris
Et nati natorum et qui nascentur ab illis.

Aeneid. III. v. 97. — 4) Vgl. Gesch. d. Dram. II. S. 275.

5) *Νῦν δὲ δὴ Αἰναίαο βίη Τρώεσσιν ἀνάξει,*
Καὶ παῖδες παίδων, τοί κεν μετόπισθε γένωνται.

Iliad. XX. v. 307.

Jetzo soll Aeneas mit Macht obherrschen den Troern,
Er und der Söhn Ursöhne, die je aufsprossen in Zukunft.

Helden ihn die Barden besangen. Erwähnenswerth scheint uns die Notiz in einem Briefe des Cassiodorus, die von einem Orden meldet, den Theodorich König der Ostgothen in Italien einsetzte. Derselbe stimmte in Zweck und Charakter mit dem Orden der Tafelrunde überein, den Artur von Britannien im selben Jahrhundert gestiftet haben soll. Aus Rob. Wace's französischer, versificirter Uebersetzung übertrug Layomon, Priester von Erneley, den Brut in angelsächsische Verse (1185). Vielleicht das einzige angelsächsische Werk dieser Zeit, da fast alle Schriftwerke im 12. und 13. Jahrh. in französischer Sprache geschrieben waren. Aus dieser angelsächsischen Uebersetzung von Wace's Brut brachte der Mönch Robert von Brune den Roman ins Englische (14. Jahrh.). Die letzte mittelalterliche Uebertragung des Brut aus Wace's versificirter französischer Uebersetzung in französische Prosa ist die vom Trouvère Rusticien aus Pisa.

Wie Rob. Wace den Roman Brut aus dem Lateinischen des Geoffr. v. Monmouth, so brachte Chrétien de Troyes die Graal-Romane, welche Luc du Gast und Gautier Map, angeblich aus der auf Befehl von König Artur lateinisch geschriebenen Geschichte der Graal-Ritter, in französische Prosa übersetzt hatten, in französische Verse. Als der Erste, der über den heiligen Graal schrieb, wird ein bretonischer Mönch genannt, Eremita Britanus, der um 720 lebte. Im ersten Theil spricht er vom Graal, von König Artus und dessen Thaten. Im zweiten giebt er eine Geschichte der Tafelrunde und ihrer Ritter.[1]) Nach diesem Werke arbeiteten allem Anschein nach Luc de Gast, Walter Map, Robert und Elie de Borron, Rusticien von Pisa und Thomas von Erceldaune, dessen Tristan in altenglischer Sprache W. Scott herausgab: die wahrscheinliche Vorlage unseres Gottfried v. Strassburg, der den Tristan eines Thomas als Quelle seiner Gedichte nennt. Derselbe Chrétien de Troyes, der den Roman vom heil. Graal, den Prosaroman Perceval von W. Map, im Auftrage des Grafen von Flandern, in französische Verse brachte, schrieb auch W. Map's Prosaroman von Lancelot du Lac

1) De la Rue III. p. 224. Usser (Jacob. Usserius oder Usher) Britannic. Ecclesias. Antiqu. et Primordia Dubl. 1639. 4. p. 17.

(Lanc. vom See), auf Wunsch der Gräfin von Champagne, in französische Verse um. Walter Scott läugnet die Existenz von Walter Map, wie überhaupt all' dieser Quellen-Romanciers, auf welche sich Godfried v. Monmouth und Chrétien de Troys berufen, und hält sie für Ausgeburten der Phantasie, wie die Romane selber, der Trouvèren oder seine eigenen. Dessgleichen Ritson. Beide widerlegt de la Rue, und mit guten Gründen, wie uns däucht. Herr v. Schlegel, der an Wolfram's provenzalischem Guyot eifergläubig festhält, erklärt sich in Bezug auf den Heiden Flegetanis, den besagter Guyot als seine Quelle angiebt, für einen eben so ungläubigen Heiden, als er es in Bezug auf Cide Hamete Benengeli ist, auf den sich Cervantes, als seinen Gewährsmann, beruft. [1])

Die Romane der Trouvèren zerfallen in verschiedene Gruppen. Die Romans d'amour behandelten ausschliesslich Liebesabenteuer, wie z. B. die Romane von Flore und Blancheflore, der Roman von Chastelaine de Vergy. Die Romans de Chevalerie, die eigentlichen Ritterromane, umfassten die beiden oftgenannten Kreise der Tafelrunde und des Karolingischen Sagen-Cyklus. Zu jenen gehörten die Romane von Brut, von Gawain, von Merlin, dessen Verfasser oder Umarbeiter Robert de Borron war. [2]) Ferner die Romane von Meliadus, Vater Tristan's, und die Graal-Romane. Der Roman Perceforest behandelt die fabelhafte Geschichte Englands vor der Zeit des Artus. Hier ist Leyr der Nachfolger Brut's; Shakspeare's König Lear, der aber nicht aus dem Roman genommen ist, wo Cordelia die Schwestern besiegt und ihren Vater wieder auf den Thron setzt; sondern aus der „Ballade von König Lear", worin der Ausgang tragisch ist, wie bei Shakspeare. Der Nachfolger König Lear's, Gorbaduc, und dessen Söhne, Ferrex und Porrex, haben für uns wegen des Drama's Gorbaduc von Lord Sackville einige Bedeutung. Wir werden dasselbe als das erste regelmässige englische Trauerspiel, das 1561 in London aufgeführt ward, kennen lernen. Der Roman Perceforest war der Lieblingsroman von Karl IX., dem Helden-Könige der St. Bartholomäus-Nacht. Die Romane des Karlkreises

1) Oeuvres etc. II. p. 306. — 2) Villemarqué, Myrdhinn ou l'enchanteur Merlin. Paris 1862. Préf.

enthalten, ausser den bereits erwähnten, den Roman von Ogier dem Dänen; Gorin von Lothringen (Lohngrin), Wilhelm von Aquitanien, Mr. Fauriel's Markgraf mit der kurzen Nase. Eine dritte Gruppe bilden die Romane, die keine Beziehung zu König Artus, noch zu Karl d. Gr. haben und zugleich Liebes- und Ritterromane sind. Dergleichen sind die Romane von Guy de Warwick, von Beuves de Hanstone und seiner Liebsten (mie) Josvane; von Robert d. Teufel, auf dessen Sieg über den Teufel, sein Bastardsohn, Wilhelm der Eroberer, sich vor der Schlacht bei Hastings berief. Unter Chansons de Geste werden im Allgemeinen Gesänge verstanden, welche wirkliche oder erfundene Heldenthaten feierten, und von den Jongleurs zur Harfe, Laute, Geige oder Rote [1]), vorgetragen wurden. Dits oder Dictie's bedeutete in der Regel ein Lehr- oder Sittengedicht. Ihre Streitgesänge, die Tenzone der Provenzalen, nannten die Trouvères Jeux-Partis, die aber nicht in Liebeshöfen zum Austrag kamen, da die nordfranzösischen Dichter keine cours d'amour kannten. Je nach der Dichtungsart, die sie zum Vortrage brachten, nannten sich die Jongleurs der Nordfranzosen verschieden: Gesteurs, wenn sie Chansons de Geste oder Rhapsodien aus Romanen sangen. Mischten sie Erzählungen in Prosa in ihre Gesänge, so nannte man sie Conteurs, Erzähler; Fabliers, wenn sie Fabliaux vortrugen, jene, den nordfranzösischen Jongleurs eigenthümlichen Gedichte, die, nach der Erklärung des Grafen v. Caylus [2]), in der Erzählung einer erfundenen, mehr oder weniger verwickelten, anmuthigen und scherzhaften Begebenheit bestehen, deren Zweck ist, zu belehren und zu ergötzen; der gemeinsame Zweck aller Poesie, nur nicht der Poesie der zwecklos selbstzwecklichen Aesthetik. Die Fabliaux waren die Fundgruben der italienischen Novellisten, von Bocaccio angefangen, und aller seiner Nachfolger. Bocaccio, sagen die Benedictiner [3]) hat unsre Fabliers copirt; und vor ihnen sagte dasselbe schon Fauchet [4]), der zuerst die Fabliaux aus ihrer Vergessenheit zog. In neuerer Zeit hat Le Grand d'Aussay eine

1) Ursprünglich ein keltisches Instrument. — 2) Mémoires de Littérature l. XXXIV. p. 75. — 3) Hist. littér. de la France VI. p. 15. — 4) Recueil de l'origine de la langue et poésie française, Ryme et Romans. Paris 1581. p. 121.

Sammlung derselben in fünf Bänden herausgegeben [1]), von deren erster Ausgabe auch eine deutsche Uebersetzung erschienen ist. [2])

Als Führer von Tänzer- und Possenreisser-Truppen hiessen die Jongleurs französisch Menestrels, bei den Anglonormannen Minstrels. Vor der Eroberung Englands durch die Normannen nannten die Angelsachsen ihre Joculatores: Gleemen, d. h. Musiker, was dem französischen Menetriers entspricht, wie die Jongleurs als Musikanten hiessen, die in Begleitung ihrer Instrumente sangen. [3]) Auf dem Theater führten sie den Namen ihrer uralten Vorfahren, der Mimen und Histrionen. Als solche wollen wir sie nun kennen lernen.

Im Verlaufe unserer Geschichte ist wiederholt auf die ununterbrochene Fortdauer mimischer Scenenspiele durch Histrionen, Gaukler, Joculatoren, auf offenem Markt oder an Festtafeln der Vornehmen, hingewiesen worden. Auch der Verbote geschah mehrfache Erwähnung [4]), welche Concilien und Capitularien der Karolinger gegen derartige Schauspiele und Schauspieler erliessen. [5]) Agobard, Bischof von Lyon (816—840) ächtet die Histrionen und Mimen seiner Zeit, als schmachvolle und zuchtlose Joculatoren, die von den Grossen auf Kosten der Kirchen-Armen unterhalten wurden. [6]) Und schon im 5. Jahrh. hatte das zweite Arelatische Concil [7]), hatte Salvianus von Marseille [8]) Histrionen, Mimen und Joculatorres verdammt. Kirche und Ritterthum hatten zwar in Nordfrankreich, jene durch die liturgische Mysterie, das normannische Ritterthum durch die ethisch-geistliche Mystik der Graal-Romane, auch auf die scenischen Darstellungen der Joculatoren einen läu-

1) Le Grand d'Aussay, Fabliaux ou Contes, fables et Romans du XII. et du XIII. Siècle. — 2) Erzählungen aus dem 12. und 13. Jahrh. 2 Thle. Halle und Leipzig 1795. — 3) Duncange v. Menestrellus. — 4) Gesch. d. Dram. II, 664 ff. — 5) Baluz. Capit. reg. franc. passim. — 6) gaudens vidensque satiat et inebriat histriones, mimos turpissimosque et vanissimos joculares, cum pauperes ecclesiae fame discruciati intereant. Agobard. Lugd. Archiep. opera c. not. Baluzii 1666. De Dispens. p. 299. — 7) Col. concil. t. VII. col. 881. ed. Zatta. — 8) — Illas rerum imitationes, illas vocum ac verborum obscoenitates, illas motuum turpitudines, illas gestuum foeditates. etc. Salv. Massil. de Gubern. Dei Lib. VI. in Bibl. Patr. t. V. col. 97. ed. Par. 1654. Pierre le Brun, Discours sur la Comédie etc. Paris. 1731. p. 132 ff. Ein elendes Buch, das sich nur durch den Schwimmkork der Marginalien über dem Wasser der Lethe erhält.

ternden Einfluss ausgeübt; gleichwohl finden wir bei Joh. v. Salisbury, Mönch von Canterbury, nachmals Bischof von Chartres (1172), in seinem Werke über die Ergötzlichkeiten der Höflinge [1], dieselbe Verwerfung der Spiele und Spieler (tota ista Joculatorum Scena). Nach Einführung der Mysteriendramen in England durch die Normannen, spielten daselbst die Joculatoren religiöse Dramen auf Strassen und Märkten [2], wogegen der anglonormännische Troubadour Guillaume de Wadington (13. Jahrh.) eifert. Er will nur den Besuch der in den Kirchen vorgestellten Mysterien- und Mirakelstücke gestattet wissen. Derselbe Wadington hat in seinem Manuel des Pechez bemerkenswerthe Einzelheiten über die Form dieser Spiele, der Mirakelstücke insbesondere und über die Schauspieler, Dichter und Zuschauer derselben aufgezeichnet. Es wird daselbst u. a. berichtet, dass dergleichen Stücke von Clercs [3]) verfasst wurden, die Guillaume Wadington als „fols" behandelt. Das erste derartige Mirakelstück von der S. Catharina, in anglonormännischer Sprache, haben wir bereits den Schulmeister und Trouvère, Godofredus, oder Geoffroy, Abbé de Saint Alban, aus der Normandie, in Dunstaple von seinen Schülern aufführen sehen.

Die normännischen und anglonormännischen Jongleurs besassen überhaupt eine grosse Anzahl von Poesien, welche einen dramatischen Charakter verriethen. Jene Streitgespräche z. B. zwischen Leib und Seele; zwischen Frühling und Winter. Das Streitgedicht Le Petit-Plet, worin ein Jüngling und ein Greis über die Wechselfälle des menschlichen Lebens debattiren. Solche Scenen wurden von den normännischen Jongleurs in den Schlössern vor Rittern und Damen vorgestellt. Nichts derart besassen die Provenzalen eigenthümlich, denen selbst Fauriel das Drama abspricht, und deren Tenzonen und Liebeszwiegespräche aus dem ewigen Einerlei eines erotischen Lyrismus nicht herauskamen. Die nordfranzösischen Dichter überragten an Erfindung, Geist, Witz, Humor, Phantasie und Ideenfülle die Pro-

1) Joan. Salisberriensis, Polycraticus, sive de nugis curialium etc. Libr. VIII. 8. Ins Französische übersetzt von Cludes de Mézeray: Salisbery evesque de Chartres sur les vanités de la Cour. Par. 1647. 4. — 2) De la Rue a. a. O. p. 182. — 3) Gelehrte Trouvèren, entsprechend den „Doctoren der Poesie" bei den Provenzalen.

venzalen beiweitem. Nur im Minneliede dürfte den Troubadouren, sowohl was Feinheit und Mannigfaltigkeit der Form, als was schwärmerisches Zartgefühl betrifft, der Vorzug gebühren. Einer Poesie aber von so überwiegender Subjectivität, lyrischer Selbstbespiegelung und raffinirter Selbstgeniessung möchten wir schon aus diesem Grunde auch das ursprüngliche epische Genie absprechen. Der Prioritätsstreit in Betreff der südfranzösischen und nordfranzösischen Poesie scheint sich in neuester Zeit mehr und mehr zu Gunsten der letztern zu entscheiden. Dieser literarische Albigenserkrieg zwischen Nord- und Südfrankreich dauert seit 1780. Er begann mit einem hitzigen Angriff von Seiten des Abbé de Fontenay, des damaligen Redacteurs des Affiches de Province, gegen Le Grand d'Aussay, welcher, als Studiengenosse von Sainte-Palaye, dessen hinterlassenes, reiches Material über die provenzalische Poesie, das Bergwerk, das sämmtliche Nachfolger ausgebeutet, zu seiner schon erwähnten kritisch-literarischen Compilation benutzte, und in der Einleitung dazu [1]) die Troubadoure, freilich allzuhart und missverständlich, gegen die nordfranzösischen Trouvères herabsetzte. In dem dritten Jahrzehnt unseres Jahrhundertes wurde der Streit von Abbé de la Rue aus Caen gegen die beiden glänzendsten Verfechter der Troubadour-Poesie, Raynouard und Fauriel, fortgesetzt. Durch Auffindung von handschriftlichen Gedichten in bretonisch-celtischer Sprache, die namentlich über die Merlin-, Artus- und Graalsage ein neues Licht verbreiten, scheint die nordfranzösische Poesie das Altersvorrecht und die Bedeutung für die mittelalterliche poetische Literatur beanspruchen zu dürfen, welche der Spanier Andres [2]) für die Troubadour-Poesie in Anspruch nahm, die er, wie später Raynouard und Fauriel, für die Mutter der neuern Poesie, ja der ganzen modernen Literatur erklärte; mit grösserem Rechte jedenfalls, als andere französische und italienische Literatoren, Huet [3]), Quadrio [4]), Guinguené [5]), Sismondi [6]), diese Anciennität und Mutterschaft der

1) Observations sur les Troubadours t. II. — 2) Giov. Andres, Del orig., progr. e stato attuale d'ogni litterat. Parm. 1788. 4. 2 Voll. — 3) Origine des Romans, lettre à Segrais. — 4) Storia e rag. d'ogni poesia t. VI. l. II. p. 299. — 5) Hist. littér. d'Italie. Paris 1811. I. p. 250. — 6) De la littérature du midi de l'Europe. Par. 1813. 8. 4 Voll. I, 45.

arabischen Poesie zuerkannt wissen wollten. Das keltisch-normännische, oder skandinavische, das keltisch-teutonische Genie wird wohl das Senfkorn gewesen seyn, woraus der Baum erwuchs, in dessen vielfältigen Aesten und Zweigen alle Singvögel der mittelalterlich-romantischen Poesie nisten, bis dieser Baum als Phönix-Nest des anglonormännischen Sonnenvogels der dramatischen Poesie emporloderte. Mark, Trieb- und Fruchtkeime des Senfkornes, das zu einem solchen Baume sich entfaltete, war der germanische, der deutsche Sagengeist, der schöpferische Erfindungsgeist, der in dem vordern Theil des Schädels seinen Sitz hat. Wesshalb die Deutschen auch vor allen Völkern die grössten Köpfe haben, an denen der besagte vordere Stirn-Theil des Schädels erhaben und vollkommener, als bei andern Köpfen, entwickelt ist. „Sie haben diese Eigenthümlichkeit der Form in einem höheren Grade, als die Franzosen und Engländer“ — das muss ihnen ein berühmter englischer Anthropolog, James Cowles Prichard, selbst bezeugen. [1]) Shakspeare's Kopf zeigt auf den ersten Blick die deutsche Schädelbildung, und gleich auch die Idealform dazu.

Nach Godofredus, Abt von Saint-Alban, wird der Trouvère Guillaume Herman — der Name stempelt ihn zum Germanen — als nächster Verfasser eines Drama's, einer Art Moralität, genannt, die er im Auftrage des Priors von Kenilworth, in nordfranzösischer Mundart nach einer Stelle aus dem Psalmisten, gedichtet: „Gerechtigkeit und Friede haben sich geküsst; die Barmherzigkeit und Wahrheit sich vereinigt.“ Diese vier Tugenden treten in Guill. Herman's Drama auf als vier Schwestern personificirt. Nach dem Falle Adam's versammeln sie sich vor Gottes Thron. Wahrheit und Gerechtigkeit plaidiren gegen den Schuldigen; Barmherzigkeit und Friede für ihn. Die Verheissung eines Erlösers, welcher der göttlichen Gerechtigkeit für den Menschen genugthun werde, stellt die Eintracht unter den vier Schwestern wieder her. [2])

Denselben Gegenstand behandelt das theologische Drama von Etienne Langton, Erzbischof von Canterbury (1207); nachmals

1) Naturgesch. des Menschengeschlechts. Deutsch. Uebers. v. Rud. Wagner 1842. Bd. III, 1. Abth. S. 443. — 2) De la Rue a. a. O. II. p. 52 ff.

Cardinal von Saint Chrisogon. Langton lehrte Theologie zu Paris, cultivirte aber nebenbei auch die Musen. Seine verschollenen poetischen Versuche werden in den Annalen der Literatur gerühmt.[1]) Das Ms. des genannten theologischen Drama's befindet sich in der Bibliothek der Royal Society von London unter den Mss. des Herzogs von Norfolk n. 292. Im Drama von Etienne Langton sind Barmherzigkeit und Friede (Miséricorde und Paix) im Begriffe sich voll Unmuth zurückzuziehen. Da ruft Gott Vater seinen Sohn herbei und verabredet mit ihm den Heilplan der Incarnation des Wortes, um der Gerechtigkeit Gottes genug zu thun. In Folge dessen versöhnen sich die vier Schwestern. „Wird man" — bemerkt de la Rue[2]) — von den zu Gunsten des Menschen gehaltenen Reden der „Friedseligkeit" und „Barmherzigkeit" gerührt; fühlt man sich auch wieder von Furcht bewegt, wenn man die unerbittliche „Wahrheit" die Grösse seiner Schuld entwickeln hört, und wenn man vernimmt, wie die strenge „Gerechtigkeit" auf seine Bestrafung dringt. Mit einem Worte, die Verhandlung zwischen den vier Schwestern fesselt den Zuhörer oder Leser, und ihre durch die Erlösung des Menschengeschlechts wieder hergestellte Eintracht bietet die vollkommenste Entwickelung dar." Im innersten Kernpunkt ist der Conflict in Shakspeare's „Kaufmann von Venedig" derselbe: zwischen Gnade (miséricorde) und dem Buchstaben des Gesetzes (justice). Wie in Langton's Moralität die Incarnation des Wortes, so vermittelt bei Shakspeare die als Rechtsanwalt der Gnade verkleidete Porcia die Versöhnung zwischen Barmherzigkeit und Gerechtigkeit der Idee nach, nicht in Beziehung auf die Personen, die aber auch in Shakspeare's nicht theologischem, sondern ethisch-socialem Drama Personen von Fleisch und Blut sind. Der Vertreter des unerbittlichen Gesetzes, der Jude Shylock, büsst mit Hab und Gut den monströsen Widerspruch, dass er aus dem todten Buchstaben lebendiges Fleisch herausschneiden will, und in seinem blinden Hass sich gegen den Geist der Liebe verstockt, der allein lebendig macht. Porcia ist die Vertreterin dieses Geistes, die Stellvertreterin Christi, nicht des vorgeblichen berühmten Advocaten

1) Hist. littér. de la France. Vol. XVI. p. 136. — 2) a. a. O. III. p. 10.

Bellario. Porcia erscheint in Gestalt eines „jungen gelehrten Doctors," wie der Knabe Jesus als ein solcher im Tempel und unter den Pharisäern sich erwies, die ob des Geistes in ihm sich entsatzten; des Geistes der Liebe, der das Gesetz wahrhaft lebendig macht, das der Buchstabe tödtet.

Um unsere, behufs Einführung in die dramatische Literatur der romanischen Völker vorausgeschickte Skizze von der Poesie der Troubadoure und Trouvèren abzuschliessen, glauben wir noch einige der uns bekannten dramatischen oder der dramatischen Form sich nähernden Spiele nordfranzösischer Trouvèren oder Jongleurs schon an dieser Stelle hinzufügen zu dürfen. Auf die Legende des ersten dieser Spiele: „Das Wunder des Theophilus" von Rutebeuf (13. Jahrh.), können wir uns hier nicht einlassen. Das Ausführlichste über den Inhalt der Legende, das Bündniss des Theophilus mit dem Teufel, findet man in Emil Sommer's werthvoller Schrift [1]); das historisch Erschöpfendste in dem ein Jahr später erschienenen Theophilus von George Webbe Dasent [2]), der die bibliographische Geschichte der Legende von Ursprung derselben, von dem Berichte des Griechen Eutychianus an, des Schülers von Theophilus und Augenzeugen von dessen Pönitenz und Teufelsabschwörung (538 n. Chr.) „durch alle ihm bekannt gewordenen Bearbeitungen dieser Wundergeschichte hindurchführt, wovon Paulus Diaconus Neapolitanus die erste Uebersetzung aus dem Griechischen des Eutychianus in's Lateinische [3]); Gentianus Hervetus die zweite lateinische Uebersetzung [4]) aus Symeon Metaphrastes' griechischer Legende lieferte, welcher im 10. Jahrh. lebte. Die erste poetische Bearbeitung in leoninischen Hexametern schenkte dem classischen Mittelalter unsere hochpreiswürdige sächsische Nonne, Hroswitha. Eine Abschrift der von Dasent, als Anschluss zu seiner Theophilus-„Literature" [5]), mitgetheilten Bearbeitungen [6]) der Legende mag dem Leser eine ungefähre Vorstellung von der Reichhaltigkeit der schätzbaren Schrift geben.

1) De Theophili cum Diabolo foedere. Berol. 1844. — 2) Theophilus in Icelandic, low german aud other tongues from M. S. S. in the Royal Library Stockholm by George Webbe Dasent M. A. London MDCCCXLV. — 3) Bolland. acta Sanctorum mens. Febr. die 4to. pag. 480—491. — 4) Abgedr. bei Sarius t. I. De probatis Sanctor. Historiis die 4to. Febr. Vergl. Dasent a. a. O. p. XI. — 5) p. I—XXXVI. — 6) p. 1—97.

Erster isländischer Theophilus p. 1
Zweiter isländischer Theophilus „ 11
Altschwedischer Theophilus „ 29
Angelsächsischer Theophilus „ 30
Französisch-normännischer Theophilus „ 31
Niederländischer Theophilus „ 32
Niederdeutscher Theophilus[1] (low german) . . . „ 33
Lateinischer Theophilus „ 67
Theophilus nach der Goldnen Legende „ 72

Und als Appendix[2]:
Von Erzbischof Anselm (Af Anselmo Erkybyskupe) . . „ 75

Diter Bernard „ 81
Theophilus von Hroswitha „ 97

In dieser Liste befindet sich unser Theophilus von Rutebeuf nicht. Wir lassen einen Auszug davon nach Le Grand d'Aussuy folgen. Es wird sich wohl noch Gelegenheit darbieten, bei Besprechung des mittelalterlichen Drama's der Franzosen, auf Rutebeuf, dessen Werke Achille Jubinal[3]) herausgab, zurückzukommen.

Was ausserdem von Tragödien und Komödien bei Schriftstellern des 12. und 13. Jahrh. vorkommen mag, liegt ausserhalb des Bereichs unserer Geschichte. Dahin würden z. B. die Trauerspiele Flaure und Marcus, und die Komödie Ande von einem Magister Guilelmus gehören, deren Petrus Blesensis (von Blois Anfang d. 13. Jh.), Bruder dieses Magisters, in einem seiner Briefe gedenkt. Der heilige Mann versichert, das „edle ingenium seines Bruders von jener verderblichen Eitelkeit

1) Einen solchen hat auch Hoffmann von Fallersleben nach verschiedenen Handschriften in zwei Ausgaben veröffentlicht: Theophilus, Niederdeutsches Schauspiel aus einer Trierer Handschrift des XV. Jahrh. Hannover 1853, und in zwei Fortsetzungen aus einer Stockholmer und einer Helmstädter Handschrift, Hannover, 1854. Die aus der Stockholmer Handschrift stimmt mit dem low german Theophilus bei Dasent überein. — 2) p. 75—97. — 3) Oeuvres de Rutebeuf, Paris 1839. 2 Voll. 8°., und in Francisque Mechel's Théatre français au Moyen-Age. Paris 1839. pag. 136 bis 156.

des Tragödien- und Komödienschreibens abgeschreckt zu haben." [1]) Im 13. und 14. Jahrh. nannte man jede traurige Geschichte Tragödie, und eine lustige: Komödie. So nennt Chaucer seine versificirte Erzählung, Troilus und Cressida, eine Tragödie [2]), und in der Einleitung dazu lässt er einen Mönch die Tragödie als eine Geschichte in Versen erklären, welche einen Menschen schildert, der vom Gipfel der Grösse in Armuth und Ungemach gestürzt sey. Wer Chaucer's little Tragödie, Troilus und Cressida, zu einer grossartigen Tragicomoedia nach drittehalb hundert Jahren dramatisiren sollte, davon singen alle Nachtigallen und rauschen alle Lorbeerbäume. Eine mit Chaucer's übereinstimmende Erklärung von Tragödie und Komödie hat auch sein grosser Zeitgenosse, der Dichter der göttlichen Komödie, gegeben. [3])

La divina Commedia! Wie viele finstern Jahrhunderte mussten hinuntersinken in Virgil's Avernus, um, als Dante's Inferno poetisch durchnachtet, wieder emporzuschauern: der Riesenvorschatten einer Tragik des strafenden Gewissens, der innern Hölle! Wie viel Gesangsfeuer musste unter dem Brande und Trümmerschutt des Saturnischen Landes [4]) zusammenstürzen, um aus Dante's Purgatorio in der orphisch-süssen Stimme seines Musiklehrers Casella emporzuschlagen, der Dante's wundervolle Canzone: „Die Liebe, die zu mir im Herzen spricht" (Amor che nella mente mi ragiona) anstimmt, so seelenschmelzend, dass die Büsser in den Reinigungsgluthen dem Sange hochentzückt lauschen! [5]) Wie viele Sangesblüthen sich mit dem verwüsteten Bo-

1) Petr. Blesensis Opr. omn. ed. J. A. Giles. Oxon. 1847. Vol. I. Epist. LXXVI, pag. 227: Illud nobile ingenium fratris mei magistri Wilhelmi quandoque in scribendis Comoediis et Tragoediis quadam occupatione servili degenerans salutaribus monitis ab illa peremtoria voluntate retraxi.

2) Go, little booke, go, my little tragedie,
There God my maker yet ere that I die,
So send me might to make some Comedie . . .
Troil and Cresseide B. V. v. 1735 ff.

3) De vulgar. eloq. Ven. 1529. l. II. p. 72 ff. — 4) Saturnia tellus heisst Italien bei Virgil. Georg. II. v. 173.

5) Mein Herr (Virgil) und ich, wir standen still im Kreise
Der Andern dort und alle so beglückt,
Als kennten wir kein ander Ziel der Reise,
Nur seinen Tönen horchend hochentzückt. Purgat. c. II. v. 115 ff.

den der grossen Hesperia[1]), des „Gartens von Europa," zu Damm- und Fruchterde vermischen, damit ein „Paradies," wie Dante's, daraus erblühe, worin das Säuseln der Lüfte als frommer Seelen Wonnelieder klingt, vor denen die Sphärenmusik verstummt, und deren himmlischer Süsse Engelchöre in Verzückung horchen! Schenken wir eine Weile Gehör diesen Vorklängen zu Dante's Göttlicher Komödie, und lasst uns erkunden, ob der Orpheus des Mittelalters mit günstigerem Erfolge, als der Thracische, seine Eurydice, das italienische Drama, aus der Hölle gesungen, oder ob es als Schattenseele wieder zurücksank in das Reich der körperlosen Geister.

Das Drama eine Eurydice? Etwa nicht? Ist das Drama denn nicht, wie Eurydice, ein Hirtenkind? Eröffnete nicht auch ein Schäferspiel, und ein Orfeo gar, der des Poliziano, den Reigen der italienischen, classisch-geregelten Dramen? Oder wandert das poetische Drama nicht auch, wie Dante's Commedia Divina, durch Hölle und Fegefeuer, um in den Urborn aller Versöhnung und Harmonien, in die geistige Anschauung und Erkenntniss der Liebe, als des Wesens Gottes, wie in ein Lichtmeer von himmlischer Seligkeit, zu versinken? Dem poetischen Gehalte, Geist und Wesen nach, ist Dante's Gedicht in Wahrheit ein göttliches Drama, denn es läutert die reine Gottesidee des Drama's hervor, so poetisch-machtvoll, so gedankenhaft erschaubar, wie nur irgend ein tiefsinniges Drama der grössten Bühnendichter. Nur die dramatische Gestalt konnte Dante seinem göttlichen Gedichte nicht geben, weil er eben als christlich-mittelalterlicher Orpheus-Dichter, als Dichter der Orpheus-Mission Christi, in welcher die ursprüngliche christliche Kunst den Heiland auch darstellte, — weil Dante diese Mission der Seelen-Errettung und Erlösung, ihrer Idee nach, rein geistig folglich, mithin als Mysterie, poetisch zu feiern hatte. Das liturgische Mysterien-Drama stellte seinestheils wieder nur das Leben Jesu in dramatischen Bildern, getreu nach den evangelischen Geschichten, zur Schau, ohne jegliche Absicht einer poetischen Gestaltung des Missionsgedankens, den die liturgische Handlung selbst darstellte. Zur Hervor-

1) Magna Hesperia hiess Italia, zum Unterschiede von ultima Hesperia, Spanien; s. Virg. Aen. I. v. 530.

bringung des poetischen Nationaldrama's musste sich die ideelle Tendenz von Dante's Göttlicher Komödie mit der geschichtlich-dramatischen Form des liturgischen Drama's, die von selbst dann in die profan-geschichtliche Form überging, verschmelzen; musste die poetische Seele von Dante's Göttlichem Drama sich in einen geschichtlich-dramatischen, volkslebendigen Leib einsenken. Nahm das italienische Drama diesen Entwickelungsgang? Oder blieb es die mythisch-classische Eurydice, die Schattenseele, die in Nacht und Dunkel wieder hinschwand, weil etwa auch der Orpheus mit der alten Opern-Leyer sich nach ihr begehrlich umschaute, und sich von ihrer leiblichen Gegenwart mit sinnlich körperlichem Auge und Schmachtblick überzeugen wollte? War Alfieri's Acheronta movebo mehr als ein letzter verzweifelter Orpheus-Versuch? Oder glaubte er die Eurydice, die italienische National-Tragödie, dem classischen Schattenreiche abzuringen und als Braut heimzuführen, wenn seine Tragödien die betrunkenen Mänaden spielten, um den Orpheus mit der alten Opern-Leyer, unter dem Deckmantel bacchisch-begeisterter Wuth, desto sicherer mit kaltem Blute zu zerreissen? Auf alle diese Fragen wird uns hoffentlich die Geschichte des italienischen Drama's eine ehrliche, offene Antwort geben.

Das Wunder des Theophilus [1])

(Le Miracle de Théophile par Rutebeuf.)

Personen:

Die heilige Jungfrau.
Der Bischof von Sicilien,
Theophilus, Seneschal des letzten Bischofs.
Peter, Thomas, Pinceguerre — Bediente des Bischofs.
Salatin, ein Schwarzkünstler.
Satan.

1) Le Grand d'Aussay, Fabliaux ou Contes, Fables et Romans du XIIe et du XIIIe siècle. 3ième éd. 1829. Vol. II. p. 180 ff. Eine Moralité mit Personen, von Rutebeuf; aus Nro. 7218 der Handschriften der ehem. königl. Bibliothek gezogen.

Auszug.

Theophilus, durch den neuen Bischof seines Postens beraubt, beklagt sich in einem Monolog über seinen dermaligen elenden Zustand. Er theilte als Seneschall reichlich den Armen mit, und sieht sich jetzt mit seiner Familie dem Hungertode ausgesetzt. Er wünscht dem Prälaten hundertmal den Tod. Endlich fällt ihm ein, sich an den Schwarzkünstler Salatin zu wenden. Salatin giebt ihm die Versicherung, ihm seinen Posten wieder zu verschaffen, wenn er Gott und seinen Heiligen entsagen wolle. Theophilus erklärt sich in seiner Verzweiflung dazu bereit, und entfernt sich.

In einem andern Monolog werden die verschiedenen Bewegungen seiner Seele geschildert. — „Gott hat mich verlassen, ich will ihm Gleiches mit Gleichem vergelten." [1])

Salatin ruft den Teufel, und trägt ihm die Sache des Exseneschalls vor. Satan verspricht ihm zu dienen, und bestellt ihn zu einer Zusammenkunft in einem Thale. — Theophilus kommt zum Zauberer zurück, und wird in das Thal gewiesen. Satan verlangt von ihm, zuvor mit verschränkten Händen ihm zu huldigen, sein Mensch zu werden [2]), und sich ihm in einer mit seinem Blute verzeichneten Acte zu verschreiben; — eine

1) Diex (Dieu) m'a greve' (affligé), je l' greveroi,
Jamès (jamais) jor ne le servirai,
Je li envi: (lui rendrai la pareille)
Riches serai, se povres sui; (si je suis pauvre)
Se il me hait (s'il me haït), je hairai lui:
Je li claim cuitte (le tiens quitte).

2) Wer in den Besitz eines Lehens trat, musste seinem Lehnsherrn huldigen, und wurde durch diese Ceremonie sein Mensch (homo suus). Man huldigte knieend, mit entblösstem Haupte, ohne Degen und Sporen, beide Hände vereinigt und in die des Lehnsherrn gelegt, der auf einem Throne mit bedecktem Kopfe sass. Nach gethanem Eide bekleidete dieser seinen Vasallen mit dem Lehen, und küsste ihn auf den Mund. — Da in Frankreich fast alle Länder feudal waren, so empfingen und gaben beinahe alle damalige Landbesitzer wechselseitig verschiedene Huldigungen. Der König selbst musste seinen Unterthanen huldigen, wenn er von ihnen ein Lehen annahm. In den Acten Philipp August's erkennt dieser König, dass die Bischöfe von Teronenne und Amiens ihn der Huldigung überhoben, die er ihnen schuldig sey. Legten die Könige von Frankreich die Huldigung nicht persönlich ab, so thaten sie es durch Stellvertreter. Dieselbe Bewandtniss hatte es, erforderlichen Falls, mit den Lehndiensten. Sie ernannten einen oder mehrere Adliche, die sie statt ihrer entrichteten, und diese Justiz findet sich bei Philipp dem Schönen durch einen Rechtsbeschluss des Hofes der Grands Jours der Champagne vom J. 1286 bestätigt. (Grands Jours nannte man gewisse hohe Gerichte, welche die Könige von Frankreich sonst in den Provinzen anstellten, die Klagen der Unterthanen zu hören.)

Vorsicht, setzt er hinzu, wozu ihn die häufigen Betrüge nöthigten, die man ihm gespielt habe. Theophilus versteht sich zu Allem. Hierauf muss er schwören, nie weder Armen, noch Kranken, noch Waisen beizustehen; nie mehr zu fasten, Almosen zu geben u. s. w., wonach ihn Satan mit dem Versprechen entlässt, ihm wieder zu seinem Posten zu verhelfen. Schon am folgenden Morgen erkennt der Bischof sein Unrecht, lässt ihn durch Pinceguerren zu sich laden, unterhält sich mit ihm sehr freundlich, und setzt ihn in seine Stelle wieder ein.

Theophilus vergilt jetzt Petern und Thomsen die Verachtung, die sie ihm in seinem Unglück bewiesen hatten. — Bald aber fällt ihm seine Sünde auf's Herz. Mit zerknirschtem Sinn geht er in eine Capelle der heiligen Jungfrau, und fleht sie, sich seiner zu erbarmen. Sie weist ihm Anfangs die Thüre. Endlich aber lässt sie sich erweichen, und giebt ihm ihr Wort, ihm die Acte wieder zu verschaffen. — Theophilus tritt ab. — Sie ruft den Teufel, und fordert ihm die Verschreibung ab. Satan weigert sich, überreicht ihr aber zitternd den Zettel, nachdem sie ihm gedroht, ihm den Wanst einzutreten. Ihr Schützling kommt zurück, und erhält das Papier mit dem Befehl, es dem Bischof einzuhändigen. Dieser verliest, zur Warnung der Gläubigen vor der Bosheit des Widersachers, die Acte öffentlich von der Kanzel, und lässt schliesslich ein Te Deum anstimmen.

Die Eintheilung der verschiedenen Scenen geschieht von dem alten Dichter durch folgende Worte: Hier kommt Theophilus zu Salatin. — Jetzt entfernt sich Theophilus von Salatin. — Hier redet Salatin zum Teufel. — Nun erscheint der beschworene Satan. — Theophilus kehrt zu Salatin zurück u. s. w. Das Stück ist in vierfüssigen Versen geschrieben; aber der Dichter ändert oft die Form der Verse. Die erste Anmerkung (S. 114) giebt eine Probe der Versart des zweiten Monologs. Dieselbe ist auch bei Erscheinung der Madonna in der Capelle gebraucht. Das Leidtragen des Theophilus über seine Sünde ist in zwölf Strophen oder Couplets, jedes von vier alexandrinischen Versen, ausgedrückt. Sein Gebet an die heilige Jungfrau besteht aus neun Strophen in dreifüssigen Versen, und endlich die Ermahnung des Bischofs an das Volk aus fünf Couplets von vier Versen auf einem weiblichen Reime.

Das Spiel des heiligen Niclas. [1]

(Le Jeu de Saint Nicolas par Jean Bodel d'Arras.)

Personen:

Ein Engel.
Sanct Niclas.
Ein christlicher Ritter.

1) Dieses Stück nahm Le Grand aus einer Handschrift der ehemaligen Bibliothek des Duc de la Vallière. Es ist in eben den verschiedenen Vers-

Ein alter Christ.
Mehrere Christen.
Tervagant, einer der vorgeblichen Götter der Muhamedaner.
Der König von Afrika.
Sein Seneschall.
Koisne, Holofernes, Arbresek, Orkanie — seine Admirale.
Alberon, ein Courier.
Konnart, ein Ausrufer.
Ein Schänkwirth.
Kaigne, dessen Hausknecht.
Kliket, Pinede, Rasoir — Spitzbuben.
Durant, Kerkermeister.

Ein Acteur tritt auf.

Ihr Herren und Damen, hört uns mit Aufmerksamkeit! Wir wollen euch heute mit Sct. Niclas, dem Beichtiger, unterhalten, der so viele Wunder gethan, wie uns Christen bekannt ist.

Es war einmal ein König, der lag mit den Christen im Krieg, und verheerte ihre Länder durch tägliche Einfälle. Eines Tages, als sie nicht auf ihrer Acht waren, überrumpelte er sie, und fing und schlachtete ihrer eine grosse Menge. Unter den erstern befand sich ein alter Ehrenmann. Er betete eben vor einem Bilde des heiligen Niclas. Man nahm Bild und Beter, und stellte sie vor den König. — „Elender," schrie dieser ihm entgegen, „du glaubst also an das Stück Holz?" — „Herr, es ist das Bild eines Heiligen, den ich ehre. Nie befahl man sich seinem Schutz, ohne schnelle Hülfe zu erhalten; nie vertraute man ihm was an, ohn' es in Kurzem zwiefach vermehrt zu finden." — „Halt! ich will ihm meinen Schatz anvertrauen; aber vermehrt er ihn nicht, so lass ich dich spicken!" Der König schickt hierauf den Ehrenmann in's Gefängniss, und St. Niclas in einen Kasten zu seinem Schatze. Der Kasten wird des Nachts gestohlen, der König rast, und lässt den Alten geisseln. Dieser ruft seinen Patron an. Sanct Niclas spürt die Diebe auf, und zwingt sie,

arten wie das vorige geschrieben. Zuweilen sind die Reime darin verschränkt und verdoppelt. Der Dichter (Johann Bodel d'Arras) hat seinem Stück den Titel Spiel gegeben, ein Name, den alle damaligen dramatischen Stücke führten, weil sie von den Menetriers gespielt wurden.

den Kasten wieder an Ort und Stelle zu bringen. Der König erstaunt, bekehrt sich, und lässt sich mit seinem Volke taufen.

Meine Herren und Damen, diess Wunder steht in dem Leben des heiligen Niclas, dessen Fest wir morgen feiern. Es hat seine Richtigkeit, ihr könnt euch darauf verlassen, und wir wollen's euch vorstellen. Still nun! Wir fangen an.

Nach diesem Prolog, der Ankündigung eines wahren Drama, wollen wir einen kurzen Auszug von dem Stücke selber geben, welches sehr gedehnt und langweilig ist, und grossentheils nur das im Prolog erzählte Wunder erweitert enthält.

Der Courier Alberon eröffnet die Scene mit einem Glückwunsch an den König. Er wünscht ihm langes Heil, und vor allem die Ausrottung seiner Feinde. — Zugleich aber kündigt er ihm an, dass die Christen in sein Land eingefallen. — Der König erstaunt und kann es nicht glauben. Sein Seneschall gesteht, dass, seit dem Tage, wo Noah seine Arche zimmerte, nie solche Keckheit erhört worden sey, bestätigt jedoch die Nachricht des Couriers, und setzt hinzu, dass, wenn man die räuberische Heerde nicht eiligst auf's Haupt schlage, sie alles mit Feuer und Schwert verwüsten werde.

Der König (zu seinem Gott Tervagant).

H . . . sohn! Was? Ich habe deine grossartige Figur mit Gold bedeckt, und du lässt mich so beschimpfen? — Verwünscht sey das Geld, was du mir gekostet! Aber ich will dich schmelzen, und zu Pfennigen geprägt unter mein Volk streuen lassen. — Seneschall, ich bin ausser mir vor Wuth.

Seneschall. Herr, ihr solltet euch vor dem Tervagant nicht Worte erlauben, die kein König, ja selbst kein Graf von euch einsteckte. Man muss nie seine Götter lästern. Weil ich aber rathen soll, so dächt' ich, das Klügste für uns wäre jetzt, mit blossen Knien und Ellbogen Tervaganten um Hülfe anzurufen, und ihm zu versprechen, wenn er das Christenvolk zu Schanden machen wolle, seine Backen mit zwanzig Mark Goldes zu bekleiden.

Der König. Wenn du meinst — gut! — Grosser Tervagant, mir ist in meinem Aerger manches Unnütze gegen dich entfahren, aber halt' mir's zu gute! — Herr, denk an dein Gesetz, hilf uns die Christen vertilgen, die dich lästern, und sag mir durchs Lächeln, ob ich siegen, und durch Weinen, ob ich besiegt werden soll. — Seneschall, hast du gesehn? Tervagant lächelte und weinte zugleich. Was soll uns das?

Seneschall. Herr, ihr müsst euch an's Lächeln halten; ihr werdet siegen.

Der König. Gut! und verwünscht sey, wer anders spricht oder denkt! — Seneschall, lass den Heerbann ausrufen!

Nach erhaltenem Befehl kündigt Konnart, der Herold, den Vasallen des Königs an, sich zu bewaffnen, und unter sein Panier zu begeben. Der König giebt ihm sodann einen Brief mit seinem Insiegel versehen, womit er abreist, den Befehl im ganzen Lande bekannt zu machen.

Er kommt an eine Schenke, hört rufen: „Frisch Brod, warme Häringe und schöner Auxerrer Wein! — geht hinein, und trinkt und spielt mit dem Hausknecht. — Einen Augenblick nachher sieht man ihn im Gespräch mit den Admiralen: Koisne, Orkanie, Holofernes und Arbresek, die dem König zu helfen versprechen.

Die Armee versammelt sich; der König ernennt seinen Seneschall zum General; dieser hält eine Bravurrede an die Truppen, und alles ruft: „Marsch! zu Mahom's Ehre!"

Als die Christen in der Ebene das zahllose Heer der Ungläubigen erblicken, ergreift sie blasser Schrecken. Sie wollen ausreissen; aber einer ist glücklich genug, ihren Muth durch das Versprechen zurück zu rufen, dass alle, die für die Ehre ihres Gottes streitend blieben, den Himmel zum Lohn bekommen sollten. — Ein Engel fährt durch die Wolken herab, um das Versprechen zu bestätigen. „Ihr werdet geschlagen," spricht er, „aber das Paradies wartet eurer."

Der Admiral Koisne befiehlt seinen Truppen, alle christlichen Soldaten ohne Erbarmen zu massacriren, und verspricht für seine Person so viele niederzumetzeln, als ein Schnitter Gerstenähren fällt. Sein College Orkanie bittet ihn, voll Furcht er möchte Alle niedersäbeln, ihm doch das Vergnügen zu gönnen, auch einige umzubringen! — „Seht da," brüllt Arbresek, „das vermaledeite Volk, das Mahom flucht! Schlagt zu, schlagt zu!" — Die Schlacht beginnt, und alle Christen fallen oder werden gefangen.

Ein alter Christ wird bei seinem Gebet an einen gehörnten Mahomed (Sct. Niclas mit der Bischofsmütze) ergriffen, vor den König geschleppt u. s. w.

Das Uebrige lässt sich nach dem Prologe errathen. — Bei allen Fehlern dieses Stücks ist darin viel Bewegung und Handlung, besonders viel Spectakel, weil sich darin, ausser den vorzüglichen handelnden Personen, die zahlreich genug sind, zwei Armeen und eine Schlacht zeigen. In den neuern dramatischen Stücken reden die Personen viel, weil ihre gelehrten Verfasser gern ihre Beredsamkeit zeigen wollen. Rohe und unwissende Dichter, wie die alten, kennen keine Spiele des Witzes. Unfähig, ihre Helden schön reden zu lassen, stellen sie sie handelnd vor. Welche lärmende Handlung findet sich noch beim Shakspeare!

Das folgende Stück ist von andrer Gattung und von einem viel zarteren Geschmack, als die beiden vorigen. Zuweilen sind jedoch auch hier die Begebenheiten nicht gehörig vorbereitet, noch richtig abgemessen.

Aber gern wird man diese Fehler einem Jahrhundert verzeihen, welches noch an keine Kunst und Regeln dachte; zumal da dieses artige Schäferspiel mit einem klaren Gange und einfältigen, reinen Sitten so angenehme Details und so vorzügliche Naivetät verbindet, dass man sich, bei Vergleichung desselben mit den Misteries und Sotties der spätern Zeit, nicht genug über den grossen Abstand einer solchen Ausartung wundern kann.

Das Schäferspiel.

(Le Jeu du Berger et de la Bergère par Adam de la Halle.[1])

Personen:

Albert, ein Ritter.
Robert.
Balduin } seine Vettern.
Gabriel }
Marion, sein Liebchen.
Petrine, Marion's Muhme.

Auszug.

Ein Ritter, Namens Albert, erblickt, indem er, einen Falken auf der Hand, auf die Jagd reitet, eine Schäferin, nähert sich ihr, begrüsst und fragt sie, warum sie so oft und so gern, wie es scheine, den Namen Robert wiederhole? — „Herr," erwidert sie, „ich weiss wohl warum. Ich liebe Robert und Robert liebt mich; und er hat mir's auch wohl bewiesen, dass er mich lieb hat. Seht diesen Korb, dieses Messer, diesen Schäferstock, Alles hat er mir gegeben."

Marion fragt hierauf den Ritter, was denn das für ein Vogel sey, der ihm auf der Hand sitze? — „Ei!" versetzt sie auf Albert's Antwort, „daran hat Robert kein Vergnügen. — Robert belustigt uns; auch läuft Alles aus dem Dorfe herbei, wenn er auf seiner Sackpfeife spielt."

Albert. Liebes Mädchen, beantworte mir aufrichtig eine Frage: möchtest du wohl einen Ritter lieben?

Marion. Ach, geht mir doch! Ich kenne die Herren Ritter gar nicht, und will nur Robert lieben. Robert besucht mich alle Tage, des Morgens und Abends. Heute hat er mir auch frischen Käse und Brod gebracht.

Albert. Süsses Mädchen, komm mit mir! Du sollst dich auf diess schöne Pferd setzen, und wir wollen da unten in's Thal hin reiten, und in den Büschen spielen.

1) Le Grand d'Aussay a. a. O. p. 193.

Marion. Herr, wie nennt ihr euch?

Albert. Albert.

Marion (singend).

Herr Albert, gebt euch keine Müh;
Nur Robert lieb' ich, andern nie!

Albert. Aber bedenke doch, ich bin ein Ritter, und du nur eine Schäferin, und thust so spröde!

Marion (singend).

Ein Ritter hin und Ritter her!
Drum lieb ich euch kein Härchen mehr.
Weiss wohl, Herr Ritter, was ich bin,
Nur eine arme Schäferin;
Allein mich liebt ein Schäfer fein,
Und ich will nur sein Liebchen seyn.

Albert. Nun gut! Gott lass es dir wohl gehen mit deinem Schäfer! Adje!

Albert entfernt sich singend. Marion ruft singend ihren Robert. Dieser hört sie von fern, und wiederholt die Schlussverse ihres Liedchens. Sie erkennt seine Stimme. Robert kommt.

Marion. Robert, süsser Robert! weisst du, was mir geschehen ist? — Aber, Robert, musst auch nicht böse werden. Hör nur: So eben kam ein schöner Herr zu Pferde, und bat mich, ihn zu lieben. Grossen Dank! Robert, ich bleibe dir ewig treu.

Robert, der sehr eifersüchtig ist, bricht in Drohungen gegen den Ritter aus, und schwört, wenn er nur eher davon Wind bekommen, und seine beiden Vettern hätte holen können, er sollte nicht mit heiler Haut fortgekommen seyn. — Marion sucht ihn zu besänftigen, und bittet ihn, mit ihr zu essen. — Sie lagern sich auf's Gras. Marion schüttet Pflaumen aus ihrem Korbe, Robert Brod und Käse aus seiner Tasche. — Nach geendigter Mahlzeit bittet Robert sich den Kranz aus, womit sein Liebchen ihr Haar geschmückt. Marion windet ihn unter das seinige. — „So, Marion! Nun will ich meine Vettern, Balduin und Gabriel, holen. Wir wollen den Nachmittag zusammen spielen.“ — „Gut, Robert; aber bring auch meine Muhme Petrine mit!“

Während Robert's Abwesenheit kommt der Ritter wieder, und spinnt unter dem Vorwande, sich nach seinem verlornen Vogel zu erkundigen, mit Marion ein neues Gespräch an. „Aber,“ spricht er, „ich will gern meinen Falken verschmerzen, wenn ich ein so hübsches Liebchen haben könnte.“ — Marion bleibt bei ihrer Versicherung, dass sie nur Robert lieben werde, und bittet den Ritter, sich zu entfernen. — „Denn Robert möchte, wenn er mich mit euch sprechen sähe, böse werden, und mich nicht mehr so lieben.“

In dem Augenblick kommt Robert, auf seiner Sackpfeife spielend. Albert wünscht mit ihm Streit zu bekommen, und giebt ihm Schuld, er habe seinen Falken getödtet. Robert, schier von Eifersucht entbrannt, antwortet ihm sehr unhöflich; der Ritter zieht seinen Degen, und schlägt ihn. „Herr!“ schreit Marion, „ach, haltet ein!“ — „Gern, wenn du mit mir kommen willst.“ — Umsonst weigert und sträubt sie sich. Albert zieht sie mit Gewalt auf sein Pferd. — Aber sie schreit und schlägt und kratzt so gewaltig, dass er sich genöthigt sieht, seine Beute wieder fahren zu lassen. Marion läuft zu Robert zurück, und fragt ihn bekümmert, ob er verwundet sey?

Robert. Marion, ich bin heil, da ich dich sehe.
Marion. Nun, so umarme mich!

Während dieser Umarmung springen Balduin, Gabriel und Petrine herbei. Marion steht beschämt und verwirrt. „Schäme dich nicht,“ spricht Gabriel lachend zu ihr, „Robert ist mein Vetter.“

Marion. Nicht deinetwegen schäm' ich mich, Gabriel, sondern dass Robert unbedachtsam genug wäre, mich vor dem ganzen Dorf zu umarmen.
Robert. Ei, und wer könnt's lassen!

Nun werden allerlei Spiele vorgenommen; als das Heiligenspiel. Gabriel übernimmt die Rolle des Heiligen, die andern bringen ihm knieend Geschenke, Er bietet seine ganze komische Kunst auf, sie zu lachen zu machen. Wer lacht, muss ein Pfand geben. Hierauf wird König gespielt. Balduin macht den König. Er setzt sich, wird gekrönt, und nimmt die Huldigung an. Jeder erhält sodann von ihm eine Frage und einen Befehl. So fragt er Gabrielen, ob er eifersüchtig sey? — Antwort: „Einmal! ich hörte eines Morgens an der Thür meines Liebchens klopfen, und argwöhnte einen Liebhaber. Aber nur für diesen Tag war ich eifersüchtig.“ — Petrine wird gefragt: in welchem Augenblick die Liebe ihr die grösste Freude mache? — Antwort: „Wenn jener, der mir sein Herz und seine Seele geschenkt hat, mich im Felde besucht, und ohne Unarten sich neben mich setzt.“ — Robert erhält, nach einer befriedigenden Antwort auf die ihm gethane Frage, den Befehl, Marion einen so süssen Kuss zu geben, dass sie sich darüber freuen müsse.

Balduin. Marion, antworte dem König: wie liebst du Roberten, meinen Vetter.
Marion. Sire, ich liebe ihn mehr als alle meine Schafe zusammen, sogar mehr als das, was mir heute ein Lämmchen geschenkt hat.

Während des Spieles kommt ein Wolf, und raubt Marion einen Hammel. Robert setzt ihm mit einer Keule nach, holt ihn ein, entreisst

ihm den Hammel, und bringt ihn seinem Liebchen zurück. Zum Lohn für diese Heldenthat erkennt ihm der König einen zweiten Kuss von Marion zu. — Balduin fragt Petrinen, ob sie Lust habe, dessgleichen wie ihre Muhme zu bekommen? — „Nein, das fällt mir nicht ein; und wer möchte mir's auch geben?" — Sogleich bieten sich alle drei Vettern um die Wette dazu an; aber sie weist sie sämmtlich ab. — Das Spiel wird unterbrochen, um zu vespern. Die beiden Vettern waren nicht leer gekommen. Balduin hatte Schinken, Gabriel Schafkäse mitgebracht. Robert geht, unter dem Vorgeben, auch etwas zu holen, in's Dorf, und bringt Musikanten. — Marion sieht Gabrielen nachdenklich, und fragt ihn, woran er denke?

Gabriel. Bei meiner Treu! ich denke, wäre Robert nicht mein Vetter, so solltest du mein Liebchen seyn. Heh, Balduin! Sieh! Ist das nicht ein Wuchs?

Robert. Halt! weg mit der Hand da!

Gabriel. Was? und du bist schon eifersüchtig?

Robert. Das bin ich.

Marion. Hast Unrecht, Robert; aber du Gabriel, lass das künftig bleiben! — Fangen wir jetzt unser Fest an!

Gabriel versichert, er wisse treffliche Lieder auswendig, und stimmt sogleich eins an. Es kommt eine Zote und er muss schweigen. Robert schlägt hierauf einen Ball vor, und tanzt mit seinem Liebchen. — —

Die Folge fehlt, weil die letzten Blätter des Manuscripts (Nr. 7604 d. eh. königl. Bibl.) zerrissen sind. Ein anderes Manuscript (sonst in der Bibl. des Duc de la Vallière) enthält noch einige Verse mehr, und giebt Adam de le Halle für den Verfasser dieses Schäferspieles an.

Die La Vallière'sche Handschrift enthält auch noch zwei andre Stücke, die hier nicht mitgetheilt werden, weil sie zu platt sind. Das leidlichere davon führt den Titel: Der Pilgrim. Ein Pilgrim will einigen Bauern was weiss machen. Einige von diesen lachen ihn aus, andere wollen ihn prügeln. Ich bin überzeugt, fährt Le Grand fort, dass man in den Handschriften noch mehr alte Jeux finden könnte; aber diese sind wenigstens hinreichend zu beweisen, dass die Epoche des französischen Theaters höher hinauszusetzen sey, als man bisher geglaubt hat; denn wir haben hier schon aus dem 13. Jahrh. Dramen verschiedener Art: Eine Pastorale, eine Farce (der erwähnte Pilgrim), zwei andächtige (das Wunder des Theophilus und das Spiel des h. Niclas), und zwei moralische Stücke (die Heirath und die Kreuzzüge). — Aus diesen verschiedenartigen Dramen entstanden wahrscheinlich die Mistères, die Farces und die Moralités des 15. Jahrh.[1]) Ein Beweis von dem schlechten Ge-

1) Eine unhaltbare Annahme, die höchstens nur von solchen geistlichen Spielen gelten mag, welche nach Erlöschen des eigentlichen Kirchen-Drama's verfasst und gespielt wurden. A. d. U.

schmack der spätern Zeit ist, dass das absurde Drama des Rutebeuf und Bodel nachgeahmt, das liebliche Hirtenspiel des Adam hingegen vergessen wurde.

Es lassen sich über diesen interessanten Gegenstand noch verschiedene Fragen aufwerfen. 1. Stellten die Menetriers mehrere Spiele zugleich, und mehrere von verschiedener Art vor? — Ich glaube es. Ihr eigener Vortheil forderte es, die Vergnügungen für ihre Zuhörer abzuwechseln; und es ist schon bemerkt worden, dass bei dem Feste, welches Philipp der Schöne 1313 anstellte, eine Farce u. Mistères gegeben wurden. 2. Da die Städte damals noch keine regulirten Schauspiele hatten, — wann wurden die Jeux vorgestellt? — Ich weiss es nicht; weil aber nur die Fürsten und Grossen den Aufwand dazu bestreiten konnten, so lässt sich vermuthen, dass sie zu den Belustigungen bei grossen Höfen und Festen gehörten. Im Spiel des h. Niclas ward zwar gesagt, dass es am Abend vor dem Feste dieses Heiligen gegeben wurde; ob aber zur Ehre und Belustigung eines Grossen, oder als eine religiöse Ceremonie, davon ist nichts erwähnt. 3. Hatten die Schauspieler ein Theater? Hatten sie Decorationen? Waren die Decorationen z. B. die im Schäferspiel von denen im Spiel des h. Niclas verschieden? Wurden die Erscheinungen des Heiligen und des Engels in dem letztern Stück, die der heiligen Jungfrau im Wunder des Theophilus, durch Maschinen bewerkstelligt? Gab es Truppen von Menetriers, die zahlreich genug waren, um mit einiger Wahrscheinlichkeit ein Treffen zwischen den Christen und Mohamedanern vorzustellen? — Hatten die Truppen auch Actricen für die weiblichen Rollen, oder wurden sie von verkleideten Menetriers gespielt? Waren Satan, der Engel, die hl. Jungfrau, St. Nicolas, Tervagant, die Saracenen ihrem Costüm gemäss gekleidet? Erschien der Ritter Albert wirklich zu Pferde auf der Bühne? Sah man Robert und Marion daselbst essen und tanzen, den Courier Alberon in der Schenke trinken und spielen? Wurde der Schauspieler in Stücken mit Gesängen von Instrumenten begleitet? Endigte man das Wunder des Theophilus durch ein Te Deum in Choro? u. s. w. — Auf alle diese Fragen habe ich leider keine Antwort. Vielleicht könnten noch Handschriften, die mir nicht zu Händen gekommen sind, über Einiges Auskunft geben.

Heirathen oder Nichtheirathen?

oder

der bekehrte Wollüstling.

(Ein dramatischer Monolog.)

Seit gestern befind' ich mich in einer grossen Verlegenheit. Was soll ich thun? Wie ich die Sache auch nehmen mag, allenthalben zeigen sich Schwierigkeiten; denn zwischen zwei Uebeln ist nicht leicht wählen. Kurz, soll ich heirathen oder nicht?

Ich habe gebeichtet. Der Patriarch hat mir eine blutige Disciplin geben lassen, und wie St. Paul spricht, wird man dadurch von allen Sünden abgewaschen. Ich habe versprochen, von nun an fein christlich zu leben; und sein Wort muss man halten. Ich lebte verdammlich — eine Frau kann einen schon selig machen. Gut denn; ich heirathe.

Aber wird mir's hernach nicht leid seyn? Werd' ich nicht eine bare Thorheit begehen? — Nehm' ich eine vornehme, so werd' ich verachtet; nehm' ich eine hübsche, — betrogen; eine böse, — gepeinigt. Eine gute Frau, — ja, das ist ein Schatz! Wer ihn hat, der behalt' ihn. Aber wo soll man den Phönix suchen? — Eine Frau ist eine schreckliche Last; das hab' ich schon in meinem ledigen Stande erfahren. Was wird nicht erst werden, wenn ich eine habe, die sich nicht mehr abschütteln lässt?

Von einer andern Seite, — meine Wirthschaft wird gewinnen, sie wird einen ordentlichen Gang gehen. Je mehr Sorge, je mehr Unordnung, heisst's bei mir. Ein ordentliches Weib hält alles hübsch ordentlich. — Bin ich finster: sie wird mich aufheitern; bin ich launisch: sie wird mir in allem willfahren. — So oft ich zu Hause komme, läuft sie mir entgegen, küsst sie mich zärtlich, umhalst sie mich herzlich. — Ach! wer wird noch zweifeln? Ich heirathe. — Eine Frau beglückt nicht nur den Mann, sie erfreut auch das Haus.

Zwar, der Honig wird mir Hummeln herbeilocken; aber ich will sie schon abtreiben. Ich bin nicht sehr geneigt, alle Tage Hochzeit zu halten, um gute Freunde zu pflegen. Zudem weiss ich selbst nur zu gut, welche fatale Folgen solche Freundschaften für die Männer zu haben pflegen. — Ich werde also ruhig Gotte Diener und dem Staate Bürger schaffen. — Aber wie? werd' ich das? Kann ich das wissen? — Ach! es sind nicht Alle Väter, die Kinder füttern. Noch mehr; meine Frau kann mich durch ihre Galanterie obendrein ruiniren. Da müssen Kleider, Gürtel, Ringe, Juwelen seyn, denn solche Sachen gehen den Frauen über Predigten. Vielleicht muss ich unter ihrem Pantoffel stehen. Ich habe dergleichen Weiber gesehen. Und da wär' es denn eine gewaltige Thorheit, meinen jetzigen Zustand mit einem schlimmern zu vertauschen.

Aber was will ich mich beunruhigen? Ich erkiese mir eine sanfte, sittsame und arglose. Mich lieben und Gott verehren, das wird all ihr Tichten und Trachten seyn; sie wird das Muster im ganzen Kirchsprengel seyn. Gott hat das Weib für den Mann geschaffen, und was Er vereint, soll der Mensch nicht scheiden. — Ja, die Priester, die nicht heirathen dürfen, laufen sie nicht selbst fremden Weibern nach? Schelte und strafe sie der Bischof so viel er will, sie können unmöglich diesen Trost entbehren. Also — ich will heirathen.

Aber — Alles reiflich bedacht, solche Lebensart, glaub' ich, wär' meinem Genie zuwider. Ich habe die Weiber auf meine Unkosten kennen lernen; und hätte meine Frau ja den Einfall, diess oder das zu thun — welcher Thurm, welches Schloss, welche Festung, welche Macht auf Erden möcht' es ihr wehren?

Die Heirath. [1])

(Le Mariage, ou le Jeu d'Adam par Adam de la Halle. II. p. 204.)

Warum ich meine Kleider verändert habe? — Liebe Freunde, ich werd' ein Schreiber, und will euch hiemit Lebewohl sagen. — In Paris sah ich Schöne, die meiner Liebe werth sind, und ich will sie nun wieder aufsuchen. Nicht mit Unrecht macht man so viel Rühmens von dieser Stadt [2]), und, wie ihr seht, hab' ich meine Zeit darin nicht verloren.

„Unsinniger, was hast du vor! — du kannst dir wirklich einbilden, dass du dich nur zu zeigen brauchst, um alle Arme voll zu haben? — Kam denn wohl je aus Arras ein Mann von Verdienst? [3]) — Geh' doch! Umsonst wirst du dich melden lassen; Niemand wird auf dich achten; du wirst in Paris in der tiefsten Vergessenheit leben."

1) Führt auch den Titel: das Spiel Adam's des Buckligen (de la Halle) von Arras. Adam aber versichert uns in einem andern seiner Stücke, dass ihm der Beiname der Buckelige (le Boçu) unverdienter Weise zugelegt worden, indem Gott der Herr ihn ohne Fehl geschaffen habe. — Das Stück fängt mit zwölf alexandrinischen Versen an, ist übrigens aber durchgängig in achtsylbigen geschrieben. — 2) So sehr das damalige Paris auch von dem neuern verschieden war, so machten es doch der Aufenthalt der Könige, der Zufluss von Fremden, die der Ruf der Schulen herbeizog, eine grössere Leichtigkeit für die Bequemlichkeiten des Lebens, eine grössere Freiheit, die sich von grossen Städten nicht trennen lässt, und eine in vielen Stücken vorzügliche Polizei vor den andern Städten, — alles diess machte Paris zu dem Sitze des Vergnügens und der Lustbarkeit. Ein Lied aus dem 13. Jahrh. fügt, nach Aufzählung der Quellen, die dieser Aufenthalt dem Luxus und dem Wohlleben darbiete, hinzu, dass man dort Ehrendamen und einige andere von nicht so strenger Tugend, zum Frommen der Bedrängten, finden könne.

Et si trueve — on (trouve-t-on) entre deux
De mentre fuer (moindre qualité) pour homes désireus.

— 3) Dieser Vorwurf ist vor nicht langer Zeit der Stadt Arras von Neuem gemacht worden. Der Abbé Lebeuf hielt sich verpflichtet darauf zu antworten (s. Dissertation sur l'état des Sciences en France depuis le Roi Robert), und er führt zu seiner Widerlegung die Namen von vier oder fünf Priestern oder Domherrn an, die im elften oder zwölften Jahrh. über den Gottesdienst und die Messe geschrieben haben. — Unter den Dichtern des 13. Säculums war, ausser Adam de le Halle, Johann Bodel, der schon erwähnt ist, aus dem übel berüchtigten Arras; und, wie wir gesehen haben, waren diese beiden Poeten mit Rutebeuf in Frankreich die ersten Dichter dramatischer Stücke der Art, die auf uns gekommen sind.

Gott hat mir ein Capitälchen Witz gegeben, damit will ich Wucher treiben. Hier find' ich ja nichts als Strohköpfe, die mir grade in's Gesicht lachen, wenn ich ihnen meine Verse vorlese. Wahrhaftig, das sind keine Leute für mich! Mögen sich andre mit ihnen unserhalten! Und, unter uns, ich stehe mit den Schönen von Paris zu wohl, um dort Langeweile befürchten zu dürfen.

„Aber wie soll's mit der Frau Gevatterin werden?"

Mit meiner Frau? — die bleibt bei ihrem Vater.

„Und du denkst, sie werde da bleiben? Sie wird dich schon wieder zu finden wissen. Aber, im Ernst, könntest du hartherzig genug seyn, das zu trennen, was Gott verbunden?"

Aufrichtig, lieben Freunde, — ich habe einen dummen Streich gemacht. Ich war zwanzig Jahr alt, als ich sie nahm. In dem Alter brennt das Herz leicht wie Stroh, und die Vernunft spricht nicht viel; kurz — ich verliebte mich. — Habt ihr zuweilen einen schönen Frühlingstag erlebt? — Die Vögel singen, der Himmel lacht, die Erde grünt und blüht, hell und blitzend rieseln die Bäche. Der Winter kommt; kein Gesang mehr, kein Grün mehr, Alles ist verändert. — Freunde, da habt ihr meine Geschichte in wenig Worten! — Als ich meine Frau zuerst sah, schien sie mir weiss wie Lilien und roth wie Rosen. Ich fand sie lustig von Sinn, schön von Wuchs, verliebt von Augen. — Und jetzt — alle Vorzüge sind dahin. Ihre Wangen sind gelb, ihre Taille ist dick, ihr Humor ist unfreundlich.

„Gevatter, sie ist noch die alte; ihr nur habt euch verkehrt, und ich weiss wohl warum? Sie hat ihre Waaren zu wohlfeil verkauft.[1]) — So geht's aber mit der Lust, die man fordern darf."

So geht's auch mit der Liebe. Sie verschönert Alles, und macht nach Belieben aus einer hässlichen Frau eine schöne Prinzessin. — Sonst schien mir das Haar der meinigen blond und lockig, heute schwarz[2]) und hangend; ihre Augen, sonst blau, reizend und offen, jetzt matt, tief und klein. — Wer konnte ihnen widerstehen, wenn sie, unter dem Kranz der kastanienfarbenen wie mit einem Pinsel entworfenen Brauen, verliebte Blicke hervorschossen? — Auf ihren schön geründeten Wangen höhlten, bei ihrem Lächeln, sich liebliche Grübchen, von Rosen umblüht. — Nein wahrlich! ein schöner Gesicht könnte Gott nicht machen. — Noch mehr; ihr zarter Fuss, ihr feines Bein, ihr gespaltnes Kinn, ihre milchweissen Zähnchen, — o, Alles setzte mich in Entzücken. — Sie sah es auch nur zu wohl, die

1) . . . Ele a fet envers vous
Trop grant marchié de ses denrées.

— 2) Es ist schon bemerkt worden, dass in den Fabliaux nur die blonden Schönheiten gepriesen werden. Hier gelten schwarze Haare für ein Zeichen der Hässlichkeit. Indessen giebt der Dichter hernach seiner Schönen, bei blonden Haaren und blauen Augen, braune Augenbrauen.

Schlaue! — Sie spielte die Spröde, sie stellte sich streng; das musste mich erhitzen. — Setzt hiezu noch Eifersucht, Verzweiflung, Wuth, und wer weiss was sonst noch. Je verliebter, je unverständiger. — Endlich konnt' ich es nicht mehr aushalten, — ich heirathete sie. — Seht, so ward ich gefangen. Aber ich habe mit nichten das gefunden, was mir die Liebe versprach; und weil sie mir nicht Wort gehalten, so brauch' ich's auch ihr nicht. — Also — mein Entschluss ist genommen, jetzt, da es noch Reuens Zeit ist, und mich noch keine Schwangerschaft oder andere Dinge festhalten. — Mein Hunger ist gestillt, ich mache mich fort.

Die Kreuzzüge

oder

der Streit des Bekreuzten und Unbekreuzten.[1]

(Les Croisades, par Rutebeuf 1246.)

Ich setzte mich eines Tages zu Pferde, um spazieren zu reiten, und dachte an unsere armen Ritter von Akra, die von den Feinden bedrängt und von den Christen verlassen werden. Diese traurige Vorstellung ging mir so sehr zu Herzen, dass ich mich unvermerkt verirrte. Als ich mich endlich besann und mich nach einem Menschen umblickte, der mich wieder zurecht weisen könnte, sah ich zwei Ritter aus einem nahen Hause gehen, vermuthlich, um nach dem Abendbrode frische Luft zu schöpfen. Schon wollt' ich mich ihnen nähern und sie anreden, als sie sich an einem Zaune lagerten, und in ein ziemlich lebhaftes Gespräch geriethen. Ich horchte ihnen ungesehen ein Weilchen zu. Einer von beiden hatte das Kreuz genommen[2], und ermahnte seinen Gesellschafter ein Gleiches zu thun.

1) Wie merkwürdig dieses Stück des Rutebeuf in Absicht seines Inhalts sey, fällt einem jeden, der mit dem Andachtsgeiste der Epoche der Kreuzzüge, und besonders unter dem heil. Ludwig, bekannt ist, von selbst in die Augen. — Es ist aber auch in Betracht seiner Form bemerkenswerth. Es besteht nämlich aus 30 Strophen, jede von acht Versen, auf zwei verschränkten Reimen, die, bis auf vier Strophen, abwechselnd männlich und weiblich sind. Die fünf ersten enthalten die Einleitung; die andern fünfundzwanzig werden von den beiden Rittern gesprochen, die abwechselnd, jeder eine oder zwei Strophen reden. — 2) Bekanntlich empfingen die, welche sich zu den heiligen Kriegen verbanden, aus den Händen der Prälaten oder Aebte ein Kreuz (croix), welches sie an ihre Kleider zwischen den beiden Schultern, oder gewöhnlicher auf der rechten Schulter, hefteten. Daher nannte man sie croisés. In den Kriegen gegen die Albigenser trug man, zum Unterschiede von den Croisés d'outre-mer, das Kreuz auf der Brust.

Freund, sprach er, wie du weisst, hat Gott dich mit einer vernünftigen Seele begabt, um das Gute und Böse zu unterscheiden, — und, wenn du seinem Willen nachlebst, dir eine grosse und herrliche Belohnung verheissen. Jetzt beut er dir Gelegenheit, sie zu verdienen. Du weisst so gut als ich, wie es um das Heilige Land stehet. Das Reich Gottes ist den Ungläubigen Preis gegeben. Sollten wir, so lange wir noch Herz haben, eine solche Entheiligung mit kaltem Blute ansehen? Und können wir unser Leben und unsre Güter, diese Gaben des Himmels, besser als zu seiner Ehre gebrauchen?[1])

Der Unbekreuzte. Ich verstehe dich; du meinst, ich soll, — um mit Lebensgefahr ein fremdes Land zu erobern, wovon ich, wenn es erobert ist, auch keine Spanne bekomme, — mein Erbgut, meine Frau und meine Kinder verlassen, und sie Hunden in Verwahrung geben? Ich habe oft sagen hören: Was du hast, das behalte! Das Sprüchwort sagt viel, es sagt mir, dass es thöricht wäre, hundert Stüber Renten auszugeben, um vierzig Stüber Sold zu bekommen. So heisst Gott uns nicht aussäen; und wer es thut, läuft grosse Gefahr zu verhungern.

Der Bekreuzte. Nackend kamst du vom Mutterleibe, und jetzt bist du gross, stark und wohlgekleidet. Die Vorsehung hat für Alles gesorgt. Hast du übrigens vergessen, dass Gott hundertfältig wiedergiebt, was man seinem Ruhm aufopfert, und dass das Paradies uns nicht umsonst gegeben wird?

Der Unbekreuzte. Freund, ich sehe täglich Leute, die ihr ganzes Leben hindurch gearbeitet und Wasser und Blut geschwitzt haben, um etwas vor sich zu bringen; und man schickt sie ihrer Sünden halben nach Rom, nach Asturien[2]), und wer weiss wo anders hin. Was ihnen da geschieht, lass ich dahin gestellt; aber — sie kommen sammt und sonders ohne Bediente, ohne Geld und ohne Kleider zurück. Man kann hier so gut wie in Rom Gott verehren, und das Paradies verdienen, ohne so weit zu laufen. Du glaubst freilich, man müsse desswegen über Meer; ich aber denke, es sey nicht gescheidt, in die Fremde zu ziehen, um der Sklave eines an-

1) So lauteten fast wörtlich die Beweggründe, welche damals die Priester in ihren Predigten und die Päpste in ihren Briefen, für die Kreuzzüge nach Palästina anführten (S. Fleury's Vorrede zum 16. Theil seiner Histoire Eccles.). Rutebeuf scheint ihre Gründe nur analysirt zu haben. — 2) Der Fablier meint wahrscheinlich St. Jago di Compostella in Galicien. Die grosse Unwissenheit der Romanen- und Erzählungsdichter jener Zeiten verräth sich durchgängig in ihren Werken.

dern zu werden; da man den Himmel zu Hause gewinnen und in Frieden auf seinem väterlichen Gute leben kann.

Der Bekreuzte. Vermuthlich willst du nur scherzen. Man könnte also ohne Müh', mit Lachen selig werden? — Doch hat es den Märtyrern das Leben gekostet; und täglich opfern bussfertige Christen Alles auf, ziehen in Klöster, und glauben nie genug zu thun, um den verlangten Lohn zu verdienen.

Der Unbekreuzte. Im Ernst, Freund, du bist ein guter Sprecher. Aber warum willst du nicht lieber den reichen Aebten, den dicken Dechanten und den fetten Prälaten predigen, die sich doch dem Dienste Gottes ausschliesslich gewidmet haben? Sie haben ja alle seine Güter in Händen, und wir sollen nach Asien reisen, seine Ehre zu rächen! — Aufrichtig, das ist nicht billig. Was gilt ihnen Sturm und Hagel? — Sie erhalten ihre Einkünfte im Schlafe. Ist diess der Weg in's Paradies, nun, da wären sie Narren, wenn sie nicht drauf fortgingen: denn schwerlich möcht' es einen angenehmern geben.

Der Bekreuzte. Lass die Prälaten und Priester, und betrachte dafür den König v. Frankreich! Er übergiebt Gott seine Kinder [1]), und setzt sein Leben in Gefahr, um seine Seele zu retten. Er hat doch wohl etwas mehr zu verlassen, als unser einer? Und doch hält ihn nichts zurück.

Der Unbekreuzte. Freund, ich schlafe alle Nächte ruhig, thue Niemanden Unrecht, und lebe mit meinen Nachbarn friedlich und christlich; und ist diess Leben so viel werth, als über Meer zu laufen, um einem andern unterthan zu seyn: bei Sanct Petern! so lass ich mich darin nicht stören, so will ich mit Weib, Kindern und Freunden, so lang' es gehn will, lachen und singen. Du aber, dem es um hohe Kriegsthaten zu thun ist, reise du gen Osten, und demüthige den Herrn Sultan so sehr dir beliebt. Sag ihm auch von meiner Seite, dass seine Pläne und Drohungen mir lächerlich seyen. Wenn er mich aber an meinem Heerde beunruhigen will, da werd' ich mich schon zu wehren wissen. Bleibt er aber zu Hause, so hat er von mir nichts zu befürchten; ich greif' ihn gewiss nicht an.

Der Bekreuzte. Du sprichst nur von Leben und Lachen. Aber wie? Denkst du denn ewig zu leben? Vielleicht ist deine letzte Stunde nahe. Iss, trink und berausche dich! Morgen, vielleicht heute schon, ist's aus mit dir. Der Tod geht stets mit

1) Ludwig IX. hinterliess, bei seiner Abreise nach Palästina, drei Kinder, zwei Knaben und ein Mädchen, unter der Vormundschaft der Königin Blanche, seiner Mutter.

geschwungener Keule vor dir. Jung und Alt, alles was ihm begegnet, wird niedergeschlagen. Wenn er dir gar schon drohte! Wie viel hätte dein Gewissen dir vorzuwerfen!

Der Unbekreuzte. Mein Herr Kreuzbruder, es giebt Dinge, worüber ich mich immer wundern muss. Viele Leute, grosse und kleine, gescheidte und ungescheidte, reisen in jenes Land, was du mir so rühmst. Sie betragen sich dort ohne Zweifel gut und christlich; ihre Seelen werden dadurch zuverlässig geheiligt. Indessen — ich weiss nicht wie es kommt, dass sie alle als Schelme und Spitzbuben zurückzukommen pflegen.[1]) — Wenn übrigens, wie gesagt, Gott allenthalben ist, so ist er auch in Frankreich, und wird sich nicht ausdrücklich vor mir verstecken. — Noch muss ich dir im Vertrauen sagen, dass ich zwar kühnlich über einen Bach setze; aber von hier bis Acra soll es so vieles und dazu so tiefes Wasser geben, dass ich befürchte, ich möchte, wenn ich von ungefähr hineinfiele, nicht wieder herauskommen.

Der Bekreuzte. Wie gesagt, du sprichst nur von Leben, und denkst an kein Sterben. Wie, wenn du in diesem Augenblicke sterben solltest? — Möchtest du wohl dem Thiere in deinem Stalle gleichen, das auf seinem Miste stirbt? — Ach! Freund! denk an die Hölle, und vergiss nicht, dass wir, um unsere Seele zu gewinnen, den Leib verlieren und Weib und Kinder verlassen müssen!

Der Unbekreuzte. Ich ergebe mich. Deine schneidende Beredsamkeit überzeugt mich; ich heilige Gott mein Leben und meine Freuden. Im Namen des Gebenedeiten, der eine Kreatur zu seiner Mutter machte, um uns loszukaufen, will ich das Kreuz nehmen, und mich werth machen, die Wunder dort oben zu schauen. Denn es wäre gar recht, den vor der Thür zu lassen, der nichts that, um hinein zu kommen.[2])

1) Das ist nicht blosse Satyre des Fabliers; alle gleichzeitigen Schriftsteller machen den Kreuzbrüdern dieselben Vorwürfe; alle Geschichtschreiber erheben ein gleiches Geschrei gegen ihre Unordnungen. „Ich wundre mich nicht, dass sie geschlagen werden, sagte Sultan Saladin; Gott kann so lasterhafte Menschen nicht siegen lassen.“ — 2) Aus dem, was der Bekreuzte oben von dem Könige v. Frankreich sagte, lässt sich sehr wohl schliessen, dass dieses dramatische Stück des Rutebeuf um die Zeit geschrieben worden sey, als Ludwig IX. das Gelübde gethan, nach Palästina zu ziehen (um 1246). Dieser bei einem hitzigen Fieber gefasste Entschluss, welcher der wahren Staatsklugheit so sehr zuwiderlief, wurde auch fast allgemein in Frankreich gemissbilligt. Besonders bot die Königin Blanche Alles auf, ihren Sohn von diesem Vorhaben zurück zu

bringen. Aber weder die zärtliche Mutter, noch der ernste Bischof von Paris, konnten den Monarchen bewegen, sein persönliches Gelübde dem Wohle seiner Staaten aufzuopfern (s. Daniel's Geschichte von Frankreich, 4. Theil). — Rutebeuf wurde vermuthlich von den verschiedenen Meinungen für und wider Ludwig's Kreuzzug (den Inhalt aller damaligen Gespräche in Paris) zu dem gegenwärtigen Stücke veranlasst; oder man müsste lieber annehmen wollen, dass irgend ein Grosser von der anticruciatischen Partei diesen unter dem heil. Ludwig sehr berühmten Fablier und Menetrier dazu vermocht habe. Dem sey nun wie ihm wolle, genug Rutebeuf zeigt sich in der Anlage und Ausführung seines Stückes als einen für sein Zeitalter sehr sinnreichen und hellen Kopf. Ehrlich oder vorsichtig genug, um den Bekreuzten Alles sagen zu lassen, was man damals für diese heiligen Kriege anzugeben wusste, bestreitet er sie durch den Mund des Unbekreuzten auf eine so vernünftige, freie und sarkastische Art, dass man darin leicht den Esprit fort seines Jahrh. erkennen kann. — Drollig ist die plötzliche Bekehrung des Anticruciaten am Ende, und schwerlich geschickt, — besonders in dem burlesken Ton des Originals, zweifelhafte Gemüther zu beruhigen. Kein anderer Zug hätte vielleicht die Satyre schlauer und beissender schliessen können. — Die Vermuthung, dass Rutebeuf dieses Stück auf höhern Antrieb verfertigt habe, scheint übrigens dadurch wahrscheinlicher zu werden, dass er, als der heil. Ludwig durch nichts in seinem einmal genommenen Entschlusse konnte wankend gemacht werden, verschiedene andere Stücke dichtete, worin er die Christen sehr ernstlich zur Annahme des Kreuzes ermahnt. — Rutebeuf's Talente waren feil; welches die Umstände der Menetriers überhaupt und die seinigen besonders entschuldigen mögen; denn diese waren meistens sehr elend.

Wir müssen nun von unserem Streifzug bis in's Gebiet des französischen Drama's hinein wieder umwenden zum

Italienischen Drama.

Aus welcher Quelle ist die italienische Kunstdichtung abzuleiten, und wer schrieb zuerst in der lingua volgare; in italienischer Volks- und Landessprache? Die berufensten Archäologen und Literarhistoriker Italiens [1]), mit den Vätern der italienischen Poesie und Literatur, mit Dante [2]) und Petrarca [3]), an der Spitze, erklären Sicilien [4]) für die Wiege der italienischen Poesie, insbesondere der lyrischen, der lirica italiana [5]); und die Frauen, die sich nicht lateinisch, sondern in ihrer Muttersprache wollten besingen und vergöttern lassen, für die Mütter aller Formen der italienischen Lyrik. Das Zungenband aber löste ihr die Lyrik der Provenzalen. [6]) Mit welchem Werkzeug? Mit dem deutschen Schwert; dem Normannenschwert, das, zugleich ein auf den Skalden- und Minne-Gesang temperirtes Stimmeisen, die widerstreitenden Klänge und Idiome der verschiedenartigsten Völkerschaften Unteritaliens in harmonische Accorde zwang, und mit

1) Muratori, Della perfetta Poesia italiana. Milan. 1821. 8. I—III. Vol. I. p. 15. Quadrio, Della Storia e della ragione d'ogni poesia. Bologn. 1739. Vol. II, 154—347. Tiraboschi, Storia della Letterat. ital. Milan. 1823. Vol. IV. p. 563. Crescimbeni, De' Comentari intorno all' istoria della volgar Poesia. Vol. I. libr. I. p. 89 ff. u. L'Istor. de la volg. poes. I. p. 1. — 2) De vulg. eloq. I. c. 12. — 3) Trionf. d'Amor. c. 4. u. Epist. famil. praef. f. 3. — 4) Die Araber nahmen 920 Palermo und bald darauf die ganze Insel in Besitz. Der Einfluss der arabischen Poesie auf die Lyrik der sicilianischen Trovatori beruht auf so wenig geschichtlich nachweisbaren Thatsachen, dass wir es bei einer Hindeutung dürfen bewenden lassen; mit dem Vorbehalte, bei der Geschichte des spanischen Drama's innere Gründe für diese Einwirkung aus dem neuesten trefflichen Werke des Herrn v. Schack (Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien. Berl. 1865) zu schöpfen. — 5) E nostra opinione è che i Siciliani i primi fossero sicuramente ad esercitarla (die Lyrik nämlich): Quadrio a. a. O. Vol. II. p. 150. — 6) Franc. Trucchi, der die italienische Sprache und Poesie bereits 1100 befestigt und ausgebildet wissen will, behauptet mit mehr Zuversichtlichkeit als Zuverlässigkeit, dass die italienischen Troubadoure den provenzalischen vorangingen: Poesie italiane inedite etc. Vol. I—IV. Prato 1846. I. Prefaz. p. XXII. Trucchi hält die alte Oscische Mundart für die Mutter sämmtlicher italienischer Dialekte.

dem Hauch der Liebesweisen und ihres Einklangs melodisch durchtönte. Dieses, Völker, wie Saiten, erregende Schlageisen (plectrum), dieses Amphionische Normannenschwert schwang Rainulf der Normanne zuerst (1029) über die von seinen Stammgenossen erbaute Stadt Aversa [1]), als deren erster normännischer Graf. Schwang hierauf der älteste der zwölf Heldensöhne des Grafen Tancred von Hauteville aus der Normandie: Wilhelm Eisenarm, dem das völkerstimmende Teutonen-Schwert naturwüchsig eingepflanzt schien, und, kraft Erstgeburtsrechtes, angestammt. Eisenarm eroberte damit ganz Apulien, dem sein jüngerer Bruder, der Fuchs-Löwe Robert Guiscard, Calabrien hinzufügte, sich selbst mit dem Schwerte zum Herzoge von Apulien und Calabrien schlagend, in deren Besitz er nachträglich aus Heldenlaune, mit ächt teutonischem Humor, sich vom Papste Nicolaus II., dem er Apulien abgenommen, als dessen Lehnsmann, 1057 bestätigen liess. Zur trias harmonica, zum harmonischen Dreiklang, verband aber das Normannenheldenschwert die griechisch-saracenischen Gebiete Unteritaliens erst in der Faust von Robert Guiscard's jüngstem Bruder, Roger, dem Besieger der Griechen und Saracenen, dem es auch Sicilien unterwarf, und ihm und seinen Nachfolgern in dem eroberten Inselreiche — ein zweiter hochhumoristischer Streich des Normannenschwertes — die höchste, durch eine Bulle des Papstes Urban II. (1098) zugesicherte geistliche Macht, jenseits der Meerenge, erfocht. Und, wie den Griff dieses vom Zwölf-Löwen-Vater, dem alten Grafen Tancred von Hauteville, gefeiten und gesegneten Familienschwertes, so umspannte Roger's I. Sohn und Nachfolger, Roger II., Unteritalien und Sicilien zu Einem Königreiche, vom Papste Anaklet II., als erster König von Apulien, Calabrien und Sicilien 1130 feierlich belehnt. Skandinavien, das nordische Heimathsland der Teutonischen Völkerstämme in Europa, nachdem sie ihren asiatischen Ursitz, Iran, verlassen; Skandinavien, das Iran im Norden Europa's, die „Völker-Werkstatt", — wie der Geschichtschreiber der Gothen, Jornandes, sein Vaterland nennt [2]) — Skandinavien, wo der Gott der Deutschen das beste Eisen wachsen liess, erzeugte auch das klangreichste,

1) Südlich von Capua, an der Stelle des oscischen Atella. — 2) Scanzia (Scandinavia) — officina gentium (de Bello Goth. c. II.).

klanggestählteste Eisen. War nicht auch jener Ase, der Bruder Europa's, jener phönizische Kadmus, jener Pflanzer von Eisenmannen, war er nicht auch zugleich Gatte der Harmonia und Urahn des Städte-Harmoniker's Amphion?

Als mit Roger's II. Enkel, Wilhelm dem Gütigen[1]), der Name Tancred's (1189) erlosch, fuhr aus der Scheide des Normannenschwertes, die, wie Scanzia selbst, eine „vagina Nationum" [2]), — fuhr aus dieser Scheide eine Schwertklinge heraus von alemannisch-deutschem Stahl: das Hohenstaufenschwert, und schlug wie eine Flamme aus der Hand Heinrich's VI., in Kraft des Erbrechts seiner Gemahlin, Constantia, Tochter Königs Roger II. und Erbtochter Siciliens diesseits und jenseits des Faro. Ein zwiefach Klang- und Sang-gefeites Schwert, in welchem sich der Geist des Skalden-Heldenliedes mit dem des alemannischen Minnegesangs verschmolz; wie Beider Geist und Wesen sich in dem kaiserlichen Sprössling der normannischen Königstochter, und des Hohenstaufen Heinrich VI., in Kaiser Friedrich II. durchdrang. Den Klang seines Namens, den Grundklang des Mittelalters, wir werden ihn über so manches bleigraue und bleikalte Hohenstaufen-Drama als Klageseufzer hintönen hören: dass er die Schafdärme solcher Bleiharfen in Schwingung setzen musste! Wir werden den herrlichen, das ganze Mittelalter durchleuchtenden Glanz seines Namens am kalten Blei dieser Dramen erbleichen und erlöschen sehen — seine Tragik, ach, die einzige, die sie, diese Dramen, in uns werden erregen können. An dieser Stelle haben wir den grossen Hohenstaufen für's erste nur als den Erwecker des italienischen Minnegesangs zu begrüssen; als den Faro, die glänzende Leuchtsäule der provenzalischen und toskanischen Lyrik diesseits und jenseits der Meerenge.

„Er war ein trefflicher Dichter in provenzalischer, aber noch vorzüglicher als Dichter in toskanischer Mundart.[3]) Die noch

1) Den Hof des „guten Königs" Wilhelm II. zierte bereits eine Anzahl sicilianischer Trovatori. Aus dem Zeitraum der normannischen Dynastie in Sicilien werden als die vorzüglichsten Lyriker genannt: Ciullo d'Alcamo, Giovanni re di Gerusalemme, Rinaldo d'Aquino, Folco di Calabria u. a. m. Vgl. Alessio Narbone, Istor. della letterat. Sicilian. Palerm. 1852. t. VII. Epoca Normanna 1857. — 2) Jornand. daselbst. — 3) Quadr. a. a. O. p. 156.

erhaltene, in der Raccolta de' Giunti [1]) abgedruckte italienische Canzone von Kaiser Friedrich II. möchte wohl, nächst dem von Crescimbeni [2]) mitgetheilten Sonett des Ludovico della Vermaccia, aus Florenz, der um 1200 blühte; des heil. Francesco d'Assisi (1182—1226) Hymnen, cantici [3]), und einer von Alacci veröffentlichten Cantilene des Vincenzo Alcamo [4]), gen. Ciullo, der um 1187 in italienischer Mundart sang [5]), für das älteste Denkmal italienischer Lyrik gelten dürfen. [6]) In der Krönung des Franziscanermönches und Dichters italienischer Lieder, des Fra Pacifico, mit dem Lorbeer, gab Kaiser Friedrich II. auch das Vorbild aller folgenden Dichterkrönungen, die Karl IV. zuerst als Vorrecht der Kaiser in Anspruch nahm. Vor Friedrich II. ertönte in Italien, ausser den schon berührten lateinischen Hymnen, nur provenzalischer Gesang von italienischen Troubadouren, unter denen einer der berühmtesten Sordello v. Mantua war, geb. 1189, der Chronik des Bartolomeo Platina zu Folge. [7]) Neun Liebesgedichte von Sordello in provenzalischer Sprache befinden sich im Codice Estense. Von diesem Sordello entwirft Dante, nach seiner Weise, mit wenigen grossen Meisterstrichen ein imposantes Bild. [8]) Andere italienische Troubadoure, oder Giullari (Gioculatori), die provenzalisch dichteten, fallen in eine etwas spätere Zeit. Maestro Ferrari aus Ferrara z. B., Joculator (Giullare) am Hofe des Herzogs Azzo III. (1215—1264). Ferrari's provenzalische Lieder sind ebenfalls in dem schon erwähnten Codice Estense erhalten, einem Ms. aus 1254 auf der Ferraresischen Bibliothek; dem einzigen und merkwürdigen Mo-

1) Von Bernardo Giunta in Vened. herausgegebene Sammlung. Vgl. Crescimbeni a. a. O. III. p. 4 u. Raumer, Hohenstaufen VI. p. 513. — 2) I. lib. 2. p. 162. — 3) Opere ed. Luca Wadding. Nap. 1637, und Poeti del primo secolo della lingua ital. Fir. 1816. — 4) Castell bei Palermo. — 5) „Vulgare Sicilianum" sagt Dante, Vulg. eloq. I, 6. — 6) Vgl. Trucchi Poes. ital. ined. I. — 7) Tirabosch. IV. l. 3. p. 514 ff. — 8) Purg. c. VI. v. 61 ff.:

Ella (Sordello's Seele) non ci diceva alcuna cosa;
Ma lasciavane gir solo guardando
A guisa di leon, quando si posa.

Er liess uns Beide gehn und sagte nichts,
Gleich einem Leun, der ruht, uns still betrachtend,
Mit scharfem Strahle seines Augenlichts.

numente der provenzalischen Poesie in Italien. Quadrio [1]) nennt ausser dem unter den provenzalischen Troubadouren von uns schon angeführten Folchetto da Marsiglia, aus Genua, noch andere italienische Troubadours, die provenzalische Lieder gedichtet: den Nicoletto aus Turin (da Torino) z. B.; Percivalle Doria aus Genua, als Podestà von Avignon und Arles eingesetzt von Karl I. König von Sicilien (Ende des 13. Jahrh.).

Das früheste, allererste Denkmal von Versen in italienischer Sprache aus dem Jahr 1184, von Ubaldino Ubaldini [2]), auch dieses älteste Document der italienischen Verskunst knüpft sich an einen der grössten deutschen Kaiser, an Friedrich Barbarossa. Die versificirte Urkunde enthält die Schilderung eines Jagdabenteuers, das der genannte Ubaldino Ubaldini zusammen mit Kaiser Friedrich I. bestand [3]), den Joh. Nostradamus als Troubadour anführt zugleich mit dessen provenzalischem Madrigal. [4]) Ubaldini packte einen vom Kaiser gepürschten Hirsch, der im vollsten Laufe auf ihn eingerannt kam, bei dem Geweih, und stellte ihn dem Speerwurf des kaiserlichen Jagdgenossen, der das Wild dann auch unter Ubaldini's Händen erlegte. Als Andenken an dieses kühne Jägerstückchen verehrte der Kaiser dem Ubaldini den Kopf des Hirsches mit dem Privilegium, denselben als Adelswappen in seinem Schilde zu führen. Die Aechtheit dieser von italienischen Archäologen angezweifelten Inschrift dahingestellt, so beweist die Urkunde doch jedenfalls die wunderbare Sympathie, die das antipäpstliche Italien an das deutsche Kaisergeschlecht fesselte, mit

1) II. p. 119. — 2) Quadrio II. p. 149. —

3)
Anno millesimo
Christi salute centesimo
Octuagesimo quarto
Cacciato da Veltri
A furore per quindi eltri
Mugellani cespi un cervo
Perti corni ollo (holo) fermato;
Ubaldo genio anticato
Allo sacro imperio servo etc. etc.

— 4) Plas my Cavalier frances E la Dama Catallana u. s. w. s. bei Crescimb. Vite de Poeti Prov. von Nostrad. p. 15.

welchem es die Ursprünge seiner vorerst geistigen, der sprachlichen Einheit: im Norden Italiens mit Friedrich Barbarossa; im Süden mit dessen Enkel Kaiser Friedrich II., in Beziehung brachte. Das nach Befreiung und Einheit ringende Italien erkannte aber in dem Kaisergeschlecht der Hohenstaufen zugleich die Messias-Dynastie, durch die es auch die politische Einheit zu erlangen hoffte, wie diess seine erlauchtesten und grössten Dichter, als Troubadoure des Volks im Gegensatze zu den Troubadouren der Fürstenhöfe, bezeugen. Blühte doch unter der Herrschaft der Hohenstaufen auch dem deutschen Landvolke ein stolzes, dem Ritter sich fast gleichstellendes Selbstgefühl, das in schwungvollen Tänzen und Liedern und den fröhlichsten Gelagen sich kundgab. [1])

Die guelfische Politik, die das habsburgische Kaiserhaus — Albrecht I. und Karl V. vielleicht weniger folgerecht — zur Richtschnur nahm, sie hat die Zerstückelung Italiens, und vielleicht auch Deutschlands auf dem Gewissen. In Bezug auf Italien hat diese Politik bereits ihre Nemesis erfahren. Sie wird auch in Bezug auf Deutschland nicht ausbleiben. Die ghibellinische Politik, die Staatskunst der Hohenstaufen, die Politik der Völkerbefreiung vom Papismus in jeglicher Form der Unfreiheit, die Politik der Völkerfreiheit, aus welcher einzig und allein auch der Einheitsstaat, nicht aber als Fürsten- sondern als Völkerbund; aus welcher die Reichseinheit überhaupt, und von selbst erblüht — nur derjenige Fürst — wenn diese Aufgabe einem Fürsten noch beschieden seyn kann — nur ein Fürst, der die ghibellinische Politik im vollsten Umfange und in ihren weittragendsten Folgen wieder aufnimmt; nur ein Fürst, dessen Regierungssystem vom Geiste der Hohenstaufen-Politik sich durchdrungen zeigt, wird den Einheitsstaat im engern und weitern Vaterlande zu pflanzen und zu gründen vermögen; den Völker-Einheitsstaat, dessen Wurzel die Völkerfreiheit; nicht umgekehrt, wie politische Querköpfe glauben, die das Staatsgebäude vom Knauf abwärts bauen wollen.

Enzio (Heinz), König von Sardinien, Friedrich's II. natür-

1) Gust. Freytag, Neue Bilder aus dem Leben des deutschen Volkes. Leipz. 1862. S. 14 ff.

licher Sohn (1220—1271), durch Raupach tragischen Angedenkens, der sich keine Hohenstaufen, natürlich oder nicht, entgehen liess, schlechtweg als „König Enzio" bekannt, wird von Quadrio zu den „ersten Vätern" der italienischen Vulgar-Poesie gezählt.[1]) Poetische Ueberbleibsel von Prinz Enzio finden sich noch in der Sammlung der Giunti.[2]) Von Kaiser Friedrich's II. jüngerem unehelichen oder unebenbürtigen Sohne Manfred (geb. 1231), König von Sicilien, der in der Schlacht gegen Karl v. Anjou, den Henker, den Raupach der Hohenstaufen, 1266 fiel, — von König Manfred hat sich, bis auf eine zweifelhafte, von Trucchi mitgetheilte Canzone[3]) kein Bruchstück erhalten, als die zwei Stücke: „Manfred Fürst von Tarent", und „König Manfred"; beide im letzten der bleiernen Särge, welche Ernst Raupach's Kaisergruft, der Cyklus seiner Hohenstaufen-Tragödien[4]), einschliesst, dem jüngsten Gericht entgegenschlummernd, vereint mit „König Conradin", der in dem Zustande dort eingesargt ruht, wie ihn Karl von Anjou dem Dichter der Hohenstaufen überlieferte: als kopfloser Rumpf. Die mehrerwähnte Raccolta de' Giunti enthält auch Lieder-Reliquien von Pietro dalle Vigne, Kaiser Friedrich's II. berühmt-unglücklichem Geheimschreiber, dessen Seele Dante wegen des von Peter dalle Vigne am Kaiser begangenen Verrathes, und aus Verzweiflung darüber im Kerker verübten Selbstmordes, von Schattenhunden durch Dorngestrüppe hetzen und zerreissen lässt. Ein Glück für die Seele des Dichters der Hohenstaufen, dass der Dichter des Inferno nichts von ihr wusste. Er würde sonst möglicherweise an ihr dieselbe Strafe von den „acht Theilen ernster Gattung", in Gestalt von Schatten-Rüden, haben vollziehen lassen.

Obgleich die italienischen Troubadoure und Lyriker aus der frühesten Zeit in keinem ähnlichen Dienstverhältnisse zu den Fürsten standen, wie die Provenzalen; so lässt sich doch ihre vom Hofe Kaiser Friedrich's II. ausgegangene Kunstlyrik als Hofpoesie bezeichnen. Von italienischen Volksgesängen aus jener Ursprungszeit der lingua volgare ist uns nichts bekannt. Lateinischer Volksgesänge erwähnt Ozanam in seiner bereits ange-

1) Fu egli pure de' primi padri della volgar poesia. II. p. 161. — 2) Bei Trucchi I. p. 79 f. — 3) Das. p. 81 f. — 4) Dram. Werke ernster Gattung. 8 Theile. Hamb. Hoffmann und Campe 1835—40.

führten Schrift. [1]) Dahin rechnet Ozanam die berühmte Klage über die Zerstörung Aquileja's; über den Tod Karl's des Grossen; über die Gefangenschaft Ludwig's II. (des Stammlers 877—879). Die gegen Rom und die Päpste vom 7. bis in's 10. Jahrh. vom italienischen Volke in lateinischer Sprache gesungenen Satyren nennt der gelehrte Franzose wahrhafte lateinische Volkslieder. Noch im 10. Jahrh. sang das Volk von Modena auf den Wällen der Stadt, die es 934 gegen die Ungarn vertheidigte, Kriegslieder „in einem Latein voll classischer Erinnerungen,“ wie bei Muratori zu lesen [2]), der ein solches Kriegslied mittheilt. Ein anderes volksthümliches Kriegslied, das die 1088 von den Pisanern gegen die Saracenen gewonnene Schlacht in gereimten lateinischen Versen feiert, führt du Méril an. [3]) Oeffentliche Anreden an die Bevölkerungen und an's Gemeinvolk in lateinischer Sprache waren noch zur Zeit der Städtekämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen nichts Ungewöhnliches. Im 11. Jahrh. wurde auf der Hochschule von Salerno die Medicin lateinisch von einer Frau gelehrt, deren Namen das ungalante Zeitalter verschwiegen; das Jahrhundert Hildebrand's (Gregor VII.) freilich, der als Archidiaconus in der Abtei der berühmten, vom Abt Didier (Desiderius) 1058 aus ihrem Verfall wieder erhobenen und verjüngten Klosterschule von Montecasino schon damals die Blitze schmiedete, die die weltliche Macht in ihren Grundfesten erschüttern, und Kaiserthrone ihm zu Füssen schmettern sollten, als Schemel seiner weltlichen Herrschaft. Hier, in der Abtei dieses Klosters, pflog Hildebrand — Vandale, Gothe vielleicht seines Ursprungs — geheime Unterredungen mit dem Abt Didier, einem Lombarden von Geburt,

1) Docum. inédits. etc. p. 69. — 2) Antiq. It. III. 709.

O tu qui servas armis ista moenia,
Noli dormire, quaeso, sed vigila!
Dum Hector vigil exstitit in Troia,
Non eam coepit fraudulenta Grecia.

Der du in Waffen diesen Mauern Schutz gewährst,
Bleib wach, dass dich der Schlaf nicht überfallen mag.
So lange Hektor wachsam blieb in Ilion,
Fiel's auch in die Gewalt der falschen Griechen nicht.

— 3) Poésies populaires l. II. p. 239.

der die Verwüstungen seines Stammvolkes, des barbarisch-wildesten aller Germanenstämme, der Lombarden, durch Wiederherstellung des von ihnen zerstörten Klosters Montecasino sühnen wollte. Bekanntlich war dieses Kloster die Zufluchtsstätte, der Sammelheerd alles Wissens jener finstern Zeiten. Nebenbei diente es aber auch als Rüstkammer, Zeughaus und Cyklopenwerkstatt des künftigen Jupiter tonans in gestickten Pantoffeln, mit dem kaiserlichen Reichsadler, als Träger und Zureicher der Donnerstrahlen, zu seinen Füssen. Darauf mochte wohl auch die biblisch verhüllte Inschrift an der Apsis der wiederhergestellten Basilica des Klosters Montecasino zielen:

Haec domus est similis Sinai sacra jura ferenti.
Wie Sinai, so verkündet diess Haus hochheil'ge Gesetze.

Aber nicht blos heilige Satzungen, auch classische Studien pflegte im Stillen dieser Mutterschooss der Wiederbelebung der römisch-griechischen Gelehrsamkeit, lange vor der sogenannten Renaissance. Hier ruhte Constantinus Africanus von seinen 37jährigen Reisen im Orient aus, woher er die Kenntnisse der Byzantiner und Araber einführte. Hier schrieb Pandolfus aus Capua lateinische Gedichte über Astronomie und Mathematik. Hier entstand des Amatus aus Severn Geschichte der Normannen in lateinischer Sprache, wovon die erste französische Uebersetzung unter die frühesten Denkmale der französischen Sprache zählt. Von hier stammte auch jenes epische Gedicht in fünf Büchern über die Kriegsunternehmungen der Normannen in Italien, in lateinischen Versen geschrieben von Guglielmo della Puglia, einem Benedictinermönch auf Montecasino [1]) (12. Jahrh.).

Als erste epische Dichtung, als älteste Romance in italienischen Versen, nennt Crescimbeni [2]) die Teseida des Boccaccio (14. Jahrh.) in Ottaven, für deren Erfinder Boccaccio gilt. Auf der Bibliothek von Sct. Marco zu Venedig ist indessen ein weit früheres, gar wundersames Epos aufgefunden worden, das aus zwei in veronesischem Dialekt geschriebenen Gedichten besteht, und den

1) Tirab. III, 3 p. 499. — 2) I. l. 4. p. 337.

Minoriten, Frater Giacomino von Verona (13. Jahrh.) zum Verfasser hat. Das erste derselben ist überschrieben: De Jerusalem coelesti, das zweite: De Babyloniae civitate. Die Form ist die des Chanson de geste: dreizehn Verssylben in vierzeiligen Strophen, welche immer mit demselben Reime schliessen. Der Dichter (Giacomino) erklärt: er wolle wettstreiten an Interesse mit den fabelhaften Geschichten des Olivier und Roland, welche die Jonglenrs seiner Zeit auf den Theatern von Mailand und Verona recitirten. [1]) Die Schilderung des Paradieses ist nach St. Augustinus De civitate Dei, nach der Apokalypse (c. 21 und 22), nach St. Bonaventura's De diaeta salutis [2]), und nach den wunderwürdigen Mosaik-Darstellungen des Paradieses in den Apsiden-Kuppeln vom 5. bis 13. Jahrh. der Kirchen St. Joh. von Later., Ravenna und St. Marco. Die höchste Wonne in Giacomino's Paradies ist das Anschauen Gottes. Die Jungfrau Maria, die zu Gottes rechter Seite thront, theilt an ihre Ritter Turnierpferde (destriers) und Paradepferde (palefrois) aus, deren Pracht das goldene juwelenbesetzte Geschirr noch erhöht. Eine so zärtliche Liebe herrscht im Paradiese unter den Seligen, dass jeder in dem Andern seinen Herrn und Meister verehrt und ihm anhängt mit selbstloser Hingebung. „Diese Freuden der Seele,“ bemerkt Ozanam [3]), diese Entzückungen des Geistes, diese himmlische Musik, deren Wirkungen Bruder Giacomino so einfaltsvoll erzählt, sie bilden die Präludien gleichsam zu den Gesängen, welche Dante's Paradies dereinst erfüllen sollten.“

Noch näher kommt Dante's Hölle der Schilderung von Fra Giacomino's „babylonischer Stadt“ (De Babyloniae civitate). Die Topographie der Babylonia infernalis zeigt eine auffallende Aehnlichkeit mit den Visionen der Göttlichen Komödie. Der Abgrund dieser Babelstadt ist so tief, dass sich das Weltmeer darin verzehren würde, wie Wachs am Feuer. Inmitten derselben fliessen trübe und giftige Fluthen, bitterer denn Galle, zwischen Ufern, bedeckt mit Dornen, Nesseln und Stachelkräutern, die schneidender als Schwerter. Darüber wölbt sich ein Himmel von Eisen und

1) Fauriel, Hist. de la Poes. provenç. t. II. ch. 25. Vgl. Ozanam a. a. O. p. 118 ff. — 2) XX. c. 20. XXI. c. 20. — 3) p. 127.

Erz, auf Gebirgen lastend, die keinen Ausgang bieten. Das Höllenthor hüten fürchterliche Wächter: Typho, Mohamet und Satan. König dieser Stadt des Wehs ist Lucifer. Die Teufel schildert Giacomino ganz wie Dante, und wie Orcagna und Michel Angelo sie dargestellt. Die Verdammten werden von den Teufeln mit Jauchzen und Jubelliedern empfangen. Der Sünder wird auf Befehl Lucifers in eine Grube voll Schlangen, Vipern und Basilisken geworfen; dann in eisige Ströme, hierauf in Flammen, die aber lichtlos und blos höllisch stinken. Hiernächst erscheint der Höllenkoch, Belzebub, und bratet die Verdammten an einem Eisenspiess über langsamem Feuer. Der Vatel in Teufels Küche befeuchtet seinen Verdammten alsdann mit Galle und Essig, und bereitet ihn schmackhaft zu für die Tafel des Höllenkönigs. Dieser haut tapfer ein; findet aber doch das Fleisch verdammt zäh und faserig, und lässt den Teufelsbraten von dem zu allen Teufeln gefluchten Höllenkoch noch einmal durchsieden, und mürb schmoren. Doch will der Dichter, wie er einfältiglich selbst erklärt, seine Schilderungen symbolisch gedeutet wissen.

Unter andern Höllenscenen tritt eine besonders, nach Dantescher Weise, zeitbezüglich hervor: Ein Sohn und sein Vater zerreissen sich gegenseitig, erst mit Vorwürfen, dann aber mit Nägeln und Zähnen. Sie würden, wenn sie könnten, sich das Herz mit den Zähnen zerfleischen. Hiebei bemerkt Ozanam: „Nichts vermag das Grausenhafte dieses letzten Pinselstrichs zu überbieten. Wir verzeihen dem Dichter alle seine naiven Extravaganzen um dieses einen zermalmenden, gegen die Tyrannen seiner Zeit geführten Schlages; um dieser liebevollen Erbarmniss willen mit den Armen und Unterdrückten.“ Erscheint nicht jeder Dichter, den das Herz dazu weiht, wie Jesus selbst, als Hort, Tröster und Fürsprech der Armen und Unterdrückten gegen die kleinen und grossen Tyrannen? Nicht jedes aus der Erbarmniss mit dem Menschengeschlecht, und im Maasse seiner Leidgeschicke, hervorbrechende Gedicht, als ein Poema De Jerusalem Coelesti für die Armen, Herzgepressten: und als eines De Babyloniae civitate, gegen die Alpe der Völker, gegen den finstersten aller höllischen Mächte und Nacht-Alpe; gegen den Macht-Alp, der nach Allem fragt, nur nicht nach dem, was Recht ist? Und hat sich uns nicht erwiesen, und wird sich noch augenfälliger erweisen, dass

wie jenes vom Minoritenfrater, Giacomino aus Verona, gedichtete Volkspoem das Vorspiel zu Dante's Göttlicher Komödie bildet, dass gleichermaassen alle solche Gedichte, Dante's Göttliche Komödie an ihrer Spitze, nur die Präludien zu einem Nationaldrama im höchsten Styl bedeuten, das jederzeit und allerorten ein Inferno für die Gewaltthätigen, ein Purgatorio für die reumüthigen Sünder, ein Paradies für die reinen und zerschlagenen Herzen erschloss? Auch das italienische Drama wird, auf seiner höchsten Stufe, sich als ein solches Dante-Drama in Tyrannos ankünden. Auf welche Anspruchstitel hin? Ob auch mit Dante's Poetenherz, Dante's gewaltiger Schautiefe und Erfindungskraft, Dante's die Mysterien seines Stoffes zu göttlich ewigen Wahrheiten aufhellender Phantasiegestaltung; — oder ob es nur das Skelett von dem Allen, nur ein zum anatomisch-dramatischen Sehnenmuskelmann ausgespreiztes Verstandespräparat uns vor die Augen stellen wird: Das zu zeigen, bildet, wie schon angedeutet, unsere Aufgabe, der wir nach bestem Wissen und Können nachzukommen uns bestreben werden. Doch müssen wir vorweg bemerken, dass der unleugbare und tiefeingreifende Einfluss, den das für Italien mustergültige Drama auf den Umschwung des Nationalgeistes und, in Folge dessen, auf die Befreiung und die heldenmüthige Erhebung des Volkes geübt, bei Würdigung dieses Drama's den Ausschlag geben wird. Mit dem allgemeinen abstract-ästhetischen Maassstabe reicht man selbst dem Alfieri-Drama nicht an's Knie. Unter der Asche der antik geformten Grabesurne, womit dieses Skelett der französisch-römischen Tragik über die Bühnen Italiens schritt, glühten Auferstehungsfunken nationaler Selbstständigkeit und Freiheit, von weit grösserer Zündkraft, Tragweite und schönerem Glanze als die Funkenblitze spiegeln, die das blosse kunstpoetische Drama, vermöge seines Krystallschliffs und seiner ästhetischen Folie, werfen mag. Unsere Geschichte wird daher, in Betracht dieser grossen Erweckungsfunken, nicht umhin können, besagtem Drama eine höhere Bedeutung beizulegen, und eine hervorragendere Stelle, als so manchem Lieblingsdrama der Schulästhetik, anzuweisen,

Doch war neben der genannten embryonischen Skizze zur Divina Comedia, neben jenem in veronesischem Dialekt geschriebenen Volksepos des Franciscaners Giacomino, lange vor Boccac-

cio's angeblich erstem Roman-Poem, La Teseida [1]), auch schon ein solches Kunstgedicht in toskanischer Sprache vorhanden, von einem der älteren und berühmtesten Zeitgenossen Dante's, von Dino Campagni († 1323). Das Poem ist eine allegorische Romanze, wenn man mit Crescimbeni [2]) ein „unvollkommenes" (imperfetto) episches Gedicht Romanze nennen will, und führt den Titel L'Intelligenzia. Ozanam, der verdienstreiche französische Archäologe, entdeckte die Handschrift in der weltberühmten, von Magliabecchi gegründeten florentinischen Bibliothek, die 11000 der seltensten Manuscripte umfasst. Das Gedicht ist 21 Pergamentblätter stark mit colorirten Initialen. Es datirt aus dem 13. Jahrh. und hat 309 neunzeilige Stanzen zu drei Reimen, im Ganzen 2781 Verse. [3]) Trucchi hatte nur wenige Stanzen daraus veröffentlicht [4]), und das Poem einem sicilianischen Dichter

1) 1341 verfasst, in XII Büchern und in Ottava Rima; die ersten in der poetischen Literatur; das Poem hat Boccaccio seiner Geliebten, Fiameta, gewidmet, einer natürlichen Tochter von König Robert von Neapel, die er, wie Petrarca seine Laura, in einer Kirche hatte kennen lernen, in der Kirche St. Lorenzo zu Neapel. — 2) I. pag. 337.: Romanzo, epica volgare imperfetta. — 3) Zur Probe diene die Eingangsstrophe:

Al novel tempo e gaio del pastore,
Che fa le verdi foglie e fior venire;
Quando li angelli fan versi d'amore,
E l'aria fresca comincia a schierire,
Le pratore son piene di verdore
E li verzier cominciano ad aulire;
Quando son dilettose le fiumane
E son chiare e surgenti le fontane
E la gente comincia risbaldire.

Im Lenz, wo Erd und Himmel sich verjüngen,
Die Blätter grün, und bunt die Blumen spriessen;
Die Vöglein holde Liebeslieder singen,
Um Strauch und Bäume Wind und Lüfte fliessen;
Aus Wiesengrund die Gräser üppig dringen,
Und ihre Düfte Gärten schon ergiessen;
Der Bach sich schäkernd jagt mit seinen Wellen,
Umhüpft in heller Lust von muntern Quellen,
Und scherzend froh die Leute sich begrüssen.

— 4) a. a. O. Trucchi eröffnet mit XVI. Stanzen aus dem Poema in nonarima des vermeinten sicilian. Trovatore von 1150 den 1. Band seiner Sammlung, p. 9—17.

aus dem 12. Jahrh. zugeschrieben. Ozanam bezeichnet es als das erste Romanpoem vor Dante. Bis dahin besass Italien nur lyrische und didaktische Gedichte in der Vulgärsprache.

Das Gedicht beginnt mit einer Schilderung des Frühlings, womit auch die Troubadoure und unsere Minnesänger in der Regel ihre Lieder intoniren. Der Eingang enthält zugleich ein sogenanntes Lapidarium, das von der Tugend und den Kräften der Edelsteine handelt, womit sich des Dichters Frühlingsdame schmückt. Die erste Schrift über die Eigenschaften der Steine vor ähnlichen des Rog. Baco (geb. 1212) und Alb. Magnus (geb. 1205), wird dem Marbodius, Bischof von Rennes († 1223) beigelegt, der eine Abhandlung über die Arten der Steine (De speciebus lapidum) herausgab. Das Wunderschloss der Frühlingsdame liegt im Orient, und ward vom göttlichen Amor erbaut im Mittelpunkt der Welt, mit sämmtlichen Bautheilen, die Vitruv für römische Paläste vorschreibt; aber auch geschmückt mit allen Baulichkeiten und Einrichtungen der Paläste aus des Dichters Zeit. Die Mosaik im grossen Saale des Zauberschlosses stellt Amor im Centrum der Gewölbdecke dar, den Pfeil in der Hand, und um ihn herum die Frauen und Ritter, die seine Ketten trugen: Helena, Flor und Blancheflor, David und Bathseba, Ginevra und Lancelot, Tristan und Isolde u. s. w.; die Tafelrunde, Turniere, Jagden. Die Ritterromane, wie schon bemerkt, und auch Ozanam an dieser Stelle in Erinnerung bringt, waren von den Jongleurs aus Frankreich nach Italien eingeführt. Anfang des 12. Jahrh. citirte bereits der alte Donizo die französischen Romans de Geste. [1]) Bilden ja noch im 15. und 16. Jahrh. die Reali di Francia [2]) und die Chronik des sogenannten Erzbischofs Turpin [3]), wonach auch die drei ältesten, aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. datirenden italienischen Roman-Epen in Ottava rima gedichtet worden: Buovo d'Antona [4]), La Spagna [5]), und Ancroja Regina [6]) — bilden doch jene Reali und Turpin's Chronik noch

1) Donizo, de Vita Mathildis Francor. prosa sunt edita bella sonora. — 2) Erste Ausgabe: Modena 1491 Fol. — 3) J. Turpini Histor. de Vita Caroli Magni et Rolandi ed. Ciampi. Flor. 1822. 8⁰. — 4) Canti XXII in ottav. rim. Venez. 1489. — 5) La Spagna historiata etc. Milano 1519. — 6) Venez. 1499. fol. Vgl. Frdr. Wilh. Val. Schmidt, Ueber d. ital. Heldenged. a. d. Sagenkreis Karl's d. Gr. Berlin 1820. (III. Bd. Roland's Abenteuer etc.)

im 15. und 16. Jahrh. das Fabelfundament der Heldengedichte der fünf grossen Roman-Epen Italiens: des Morgante Maggiore (1481) von Luigi Pulci [1]; des Membriano von Franc. Cieco da Ferrara (Ende 15. Jahrh.); des Orlando innamorato (1495) von Matteo Maria Bojardo; des Orlando Furioso (1505—1516) von Lodov. Ariosto; und des nach Bojardo von Francesco Berni umgedichteten Orlando innamorato (1541). Wie Episoden aus dem Amadis von Gallien das Grundgewebe lieferten zum Epos L'Amadigi (1546) von Bernardo Tasso, Torquato Tasso's Vater; und wie der französische Roman, Giron le Courtois, zu Luigi Alamanni's Heldengedicht in 24 Gesängen: Girone il Cortese (1557) [2] den Stoff hergab. Verschiedener anderer, vor und nach Bojardo verfasster Roman-Epen meist namenloser Dichter nicht zu gedenken, die denselben Sagenstoff in eine endlose Fluth längst verschollener Gesänge, wie ein Octavenmeer der Vergessenheit, ausgeströmt. [3]

Unter den Wandmalereien beschreibt Dino mit besonderem Behagen den Trojanischen Krieg, die Eroberungen Alexander's des Grossen und die Geschichte Cäsar's; die drei Lieblingssüjets der Ritterpoesie. Aus dem Sagenkreis von Alexander sind ferner die Schilderungen der Abenteuer im verzauberten Walde entnommen; die unterseeische Meerfahrt in einer

1) Pulci nennt den Troubadour Arnaldo u. Alcuin als seine Quellen. Letzteren wahrscheinlich als vermeinten Verfasser der Reali, die Alcuin ursprünglich in lateinischer Sprache geschrieben haben sollte, was vielleicht noch zu Pulci's Zeit geglaubt wurde:

Onore e gloria di Monte Pulciano
Che mi dette d'Arnaldo e d'Acuino
Notizia, e lume del mio Carlo Mano.

Dank Ihm, dem Ruhm von Monte Pulciano,
Der auf Arnold und Alcuin mich wies,
Und Kunde gab von meinem Carlo Mano.

(Morg-Magg. C. XXV. St. 169.)

— 2) Vgl. Leop. Ranke, Zur Geschichte der ital. Poesie. Berlin, 1837. — 3) z. B. Altobello e Rè Trojano suo fratello, historia nella si lege (legge) li gran fatti di Carlo Magno e di Rolando suo nipote. Venez. 1476. — I Reali di Francia di Cristofano Altissimo. Venez. 1554; bereits im 15. Jahrh. verfasst: Die Reali di Francia versificirt in 98 Gesängen u. s. w.

Krystallglocke; das Begegniss mit der Königin Candace; kurz aller Wundermären, womit die Griechen und Araber die Legenden Alexander's des Grossen ausschmückten, bis sich diese in den umfangreichen Legenden des Lambert li Cort und des Alexander von Päris vereinigten.[1]) Den Aristoteles stellt Dino genau so dar, wie derselbe in den lustigen Fabliaux eines normännischen Trouvère: „Der verliebte Aristoteles," geschildert wird.[2]) Der grosse Philosoph zeigt sich hier, wie er, auf allen Vieren laufend, den Rücken der schönen Sklavin zum Reiten darbietet, die ihn gezähmt, ihn, der gestern ihr Liebesverhältniss mit seinem königlichen Zögling auf's strengste gerügt hatte. Alexander betrachtet vom Fenster aus mit schallendem Gelächter diesen ungewöhnlichen Spazierritt einer Favoritsklavin auf dem Rücken des grössten Philosophen seiner Zeit, der in dem Schlossgarten dahintrabt, mit dem muntersten Rösslein um die Wette. Aristoteles würde der Erste seyn, der in diesem Lustritt den unverwerflichsten Beleg zu seinem berühmten Satze fände: dass die Poesie philosophischer sey, als die Geschichte. Er würde in der schönen Favoritin, die ihn als ihren Bucephal reitet, die allgemein gültige Wahrheit jenes Lehrsatzes zu poetischer Gestalt gleichsam verbildlicht erblicken, und sich selbst als den Träger des capitalen Gedankens erkennen, für dessen philosophische, auf allen Vieren, wie auf vier festen Säulen ruhende Allgemeinheit, er mit seiner eigenen Person einsteht. In dem Volkslied, dem „Leich" oder lai von Aristoteles würde er selhst sofort sein Katholou herausfinden, und die Moral daraus ziehen: dass Liebe den grössten Philosophen nicht nur katholisch, sondern auch καϑ' ὅλου zum freiwilligen Esel macht.

Cäsar's Leben wird von Dino nach Lucan geschildert; aber doch so, dass Cäsar eilf Heidenkönige mittenentzweispaltet, wie der Riese Ferrabras. Als Episode schlingt sich durch Cäsar's Leben das Liebesabenteuer des Igneus Sextus und der schönen

1) Vgl. Ferd. Wolf, Wien. Jahrb. 1832. Bd. LVII, Ueber die Alexandersage. — 2) Lai d'Aristote, „Lied" oder „Gedicht" vom Aristoteles. Nach Ferd. Wolf's Ableitung des Wortes Lai: vom Kymrischen oder Keltischen Llais, was „Stimme," „Gesang," „Lied" bedeutet: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche etc. Heidelberg 1841. S. 8.

Rancellina. Sie küsst ihn unzählige Male auf Stirn und Augen vor seinem Auszug, den er zu dem Zwecke unternimmt, um dem Leben Cäsar's ein Ende zu machen. Nach dem Tode Mocquard's hätte der kaiserliche Verfasser vom „Leben Cäsar's" diesen Igneus Sextus brauchen können. Igneus Sextus sprengt nach dem Kriegszelte Cäsar's, wo er ihn im Bette zu ermorden beabsichtigt. Cäsar's Ritter aber kappen die Zeltseile, so dass der Pavillon über Sextus zusammenstürzt, der, „wie ein Staar" darunter gefangen und getödtet wird. Bei diesem Anblick stürzt sich Sextus' Geliebte, Rancellina, von den Mauern und stirbt vor Herzleid.

Sieben Könige bilden den Hof von Dino's Frühlingsfürstin, die von ihnen bedient wird, während ein Fräulein die Orgel spielt. Hier vernimmt man die Harfe, welche den Tristan entzückte, erklingen Viole, Gigue (Geige) und Laute, begleitet von Trompeten und deutschen Cymbeln. Der Dichter bietet der grossen Königin seine Liebeshuldigung an; sie nimmt sie holdselig entgegen. Nun nennt er seine Heldin auch: Es ist die Intelligenzia, die Erkenntniss. Die 60 Steine in ihrer Krone sind eben so viele Tugenden; der Palast ist der Mensch; der grosse Gemäldesaal das Herz, geschmückt mit Erinnerungen. Die Genossinnen stellen die Vollkommenheiten der Seele dar, und die Kammerfräulein: die sichtbaren Schönheiten, die sie äusserlich erscheinen lassen. Die Liebe habe dem Dichter dieses Poem eingegeben. Die Intelligenz, aufrecht vor Gott, lauschend seinem Winke, bringt die Engel in Bewegung; die Engel setzen die neun Himmel in Schwung; die Himmel, die Elemente und die Natur, welche ihrerseits die bildenden, thätigen und leidenden Kräfte erregen, um Alles hervorzubringen, was wir hinieden erscheinen und wirken sehen.

Das allegorisch-spiritualistische Gedicht des Dino Compagni ist von demselben Platonismus beseelt, welcher überhaupt die toscanische Geistesrichtung jener Zeit bestimmte, sich durch die Renaissance hindurchzog, und seine höchste Kunstblume in Raphael's Schöpfungen entfaltete. Diese hehre geistige Liebe gab dem Guido Cavalcanti seine berühmte Canzone auf die Liebe ein, welche die Theologen seiner Zeit vieler Commentare würdigten; in richtiger Erkenntniss der Wesenseinheit dieser Liebe mit der mystisch-theologischen, welche vom h. Bonaven-

tura [1]), von den scholastischen Mystikern überhaupt, gelehrt wird [2]), und Dante's Dichtungen, als ihr geistiges Herzblut, durchströmt. [3]) Guido Cavalcanti, dessen Leben Guido Villani, der Bruder des grossen Geschichtschreibers Giovanni Villani, beschrieben, stand dem Dichter der Göttlichen Komödie an Geistesart vielleicht am nächsten. Dante gedenkt seiner im Purgatorio [4]):

Cosi [5]) ha tolto l'uno all'altro Guido
La gloria della lingua; e forse è nato
Chi l'uno all'altro caccera del nido.

„Den Ruhm der Sprache nahm in diesen Tagen
Ein Guid dem andern, und ein Andrer lauscht
Vielleicht versteckt, auch ihn vom Nest zu jagen."

Der andere Guido ist Guido Guinicella, den Dante, als ältern Dichter, rühmend hervorhebt. [6]) Im Purgatorio nennt er ihn seinen Vater:

. il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usar dolci e leggiadre.

„Als meines Vaters Name mir erklang,
Des Vaters Manches, der vom süssen Minnen
Besser als ich in holden Weisen sang.

Den Charakter von Guido Cavalcanti's Poesie bezeichnet Tiraboschi [8]) als moralisch-philosophisch, und fügt hinzu: er zeige sich als sinnreichen Ergründer der Bewegungen des menschlichen Herzens (si mostra indagatore — ingegnoso de' movimenti del cuore umano).

In Betreff des Ursprungs von Dino Compagni's Poem ver-

1) De reductione artium ad Theologiam (Opera, Venet. 1750, t. V. pars 1., opusculum. T. XII. De septem itiner. aetern. p. 132 ff. — 2) Honorius z. B. in seiner Scala coeli major s. dialogus de Ordine cognoscendi Deum in creaturis p. 157 ff. u. 172. — 3) In einem schon erwähnten Aufsatz (Deutsche Jahrbücher Band III. Heft 1, Jahrg. 1862) versuchten wir eingehender Dante's Anschauungen und Composition zu erörtern. Wir verweisen auf jenen Artikel, da wir an dieser Stelle dem grössten Dichter Italiens keine nähere Betrachtung widmen können. — 4) c. XI. v. 97. — 5) Wie Giotto nämlich den Cimabue verdunkelte. — 6) Conv. p. 258 ed. Zatta, De eloq. p. 27. — 7) C. XXVI. v. 97. — 8) a. a. O. V. 1. 3. p. 573.

muthet Ozanam, dass es aus kleinern romanzenartigen Gedichten entstanden, welche in Italien schon im Schwange waren, und von Jongleurs öffentlich recitirt und gesungen wurden. Verwandte und wahrscheinlich diesen italienischen Vorbildern nachgedichtete allegorisch-moralische Romanpoeme werden wir auch dem englischen Drama voraufziehen sehen, von Chaucer's House of Fame, das Stephan Hawes (Ende d. 15. Jahrh.), der Einzige, wie Waston sagt [1], der unter Heinrich VII. den Namen eines Dichters verdient — in seinem Temple of Glass nachgebildet, bis zu Spencer's Fairy Queen, die diese ganze allegorische Visionspoesie noch einmal in voller Macht und Pracht entfaltet und abschliesst. Die episch-ritterliche Personifications-Dichtung sollte sich zur Poesie historisch-dramatischer Persönlichkeit verkörpern, poetischer Geist und poetischer Leib zu einem naturgemässen Kunstgebilde verschmelzen; die Phantasie-Schemen einer scholastischen Poesie im Drama Fleisch und Blut werden; im Drama höchsten Styls und höchster Kunstvollendung, worin selbst Geistererscheinungen und Grabgespenster als psychologische Realitäten eingreifen, als wesenhafte Läuterungsmächte einschreiten, von substanziellerem Gehalte, als die lebendig wirklichen, historischen Personen der Allegorien-Dichtung; mit einziger Ausnahme von Dante's Gestalten in Hölle und Fegefeuer, deren Schattengeister von intensiverem Geschichtsleben und Charaktermark strotzen, als die Figuren der romanischen Tragödien zusammengenommen.

Lyrische, didaktische, epische Dichtungen, — die Prosa-Romane der eben erwähnten Reali di Francia [2], der Tafelrunde [3], der Ritter-Mären [4] aus den drei grossen mittelalterlichen Sagenkreisen, und ein guter Theil der schon damals volksthümlichen cento Novelle antiche [5], ungerechnet — all diese Dichtungsweisen durchhallten das schöne Italien, wo das holde Sí erklingt [6], und Ja und Amen zu dem provenzalischen Oc sagte; durchhallten es in volleren Klängen, gedankenreicheren Tonwogen, als die der Troubadour-Poesie, von der man annimmt, dass sie in die

1) Hist. of Poetry III. pag. 63. — 2) Neu edirt von Gamba, Venez. 1824. 8°. — 3) di F. C. Polidori. Bologn. 1864. — 4) Conti di antichi cavalieri copiati da un codice della biblioteca di casa Martello etc. per cura di Pietro Fanfani, Fir. 1851 8°. — 5) Novelliere Italiano. Venez. 1754. p. 14. — 6) Dove il dolce Sí suona.

italienische, wie in ihr Echo, austönte. Wie? und diese hätte es bei dem blossen Echo nur in Betreff des Drama's haben bewenden lassen, weil es den Provenzalen fehlte? Was selbst Fauriel, der eifrigste Verfechter ihrer poetischen Initiative für das ganze Mittelalter, zugiebt. Die italienische Poesie hätte sich zur Zeit Dante's bereits in allen andern Formen erprobt, nur in der dramatischen nicht? Nicht einmal ein kirchliches Drama, eine Mysterie, ein Mirakel- oder Parabelstück sollte Italien im 13. Jahrh. aufweisen können, dergleichen die Provence doch schon Anfang des 12. Jahrh., wie uns bereits bekannt, in dem Spiel von den klugen und thörichten Jungfern besass?[1]) Mochte es sich auch mit den Komödien und Tragödien des mehrgenannten Provenzalen Anselm Faidit († 1220), wie mit dem Meisten verhalten, was Nostradamus [2]) fabelt: so dürfen wir doch nicht ohne Weiteres mit Tiraboschi [3]) die Komödie des Faidit, die, unter dem Titel Heresia dels Preyress auf einem Landsitze des Marchese Bonifacio di Monferato gespielt wurde, als ein Hirngespinnst des Nostradamus verwerfen. Den Guillaume Adimar, den Nostradamus als „guten Komiker,“ d. h. Komödiendichter, hervorhebt, können wir desshalb immerhin preisgeben. Können auch die Komödien und Tragödien in's Fabelreich verweisen, die Pietro Ruggiero um jene Zeit an Fürstenhöfen, demselben Nostradamus zufolge, habe aufführen lassen. Phantasirt doch gar dieser Troubadour als Geschichtschreiber der Troubadoure, dieser Finder und Erfinder von biographischen Fabeln, Mären und Fabliaux, trotz Troubadouren und Trouvèren, der so viele provenzalische Dramatiker mit seinem Geschichtsbuche citirt, wie sein Bruder, Michel, Geister und Dämonen mit seinem Höllenzwang, — phantasirt doch unser Joh. Nostradamus den Berenger Pa-

1) In neuerer Zeit hat Camille Arnaud ein Fragment eines provenzalischen Mirakelspiels aufgefunden: Ludus sancti Jacobi, fragment de Mystère provençal, découvert et publié par Camille Arnaud. Marseille 1858. s. Jahrb. für Roman. u. Engl. Literatur etc. 1861. Bd. III. S. 196 ff. — 2) Crescimbeni, Coment. t. II. part. 1. p. 44. Le Vite de' più celebri Poeti provenzali scritte in lingua franc. da Giov. di Nostradamo etc. e trasportata nella Toscana dal Canonico Giov. Mar. Crescimbeni, custode d'Arcadia e Accademia Gelato. (Beigabe zu Vol. I. seiner Ist. dell. Volg. Poes. p. 1—285.) — 3) IV. l. 3. p. 621.

lasor oder Palasol, einen catalonischen Rittertroubadour aus der Grafschaft Roussillon sogar zum ausgezeichneten Tragiker, und dichtet ihm, auf den Kopf zu, nicht weniger als fünf vorzügliche Tragödien an, die Palasol in provenzalischen Versen gedichtet und dargestellt habe. Den Stoff zu diesen Tragödien hätte Palasol aus dem Leben der Königin Johanna von Neapel und Gräfin von Provence genommen, der Maria Stuart des 14. Jahrhunderts. Die erste dieser Tragödien betitelt Nostradamus, l'Andreasso; die zweite: La Taranta; die dritte: Malhorquya (Mayorchina); die vierte nennt er Alemana (Allamanda), mit Anspielung auf die vier Männer, die Johanna v. Neapel nach einander besessen, die Männer ungerechnet, die sie neben einander hatte. Die vier Ehemänner der Königin, Johanna von Neapel, waren der Reihe nach: Andreas, Sohn des Königs Robert von Ungarn (1333); Ludovico, Prinz v. Tarent (1347); Jacopo, Infant v. Majorca (1362) (Majorchina), und der vierte, Otto von Braunschweig (1376). Palasol's fünfte Tragödie tauft Nostradamus Johannela oder Johannada, nach der Königin selbst, weil deren ganzes Leben darin soll dargestellt gewesen seyn, von ihrem siebenten Jahre bis zu ihrem Tode. Johanna wurde bekanntlich, nach einem wechselvollen, sündig-üppigen und verbrecherischen Leben, in dem Schlosse Muto in der neapolitanischen Provinz Basilicata am 22. Mai 1382 durch ungarische Knechte erdrosselt, oder unter Federbetten erstickt, zur Sühne der Ermordung des Andreas, ihres ersten Gatten, den Johanna im Schlosse von Arnosa am 20. August 1345 neben ihrem Schlafgemach hatte erdrosseln lassen. Seine fünf Tragödien hätte, laut Nostradamus, jener Parasol oder Palasol, 1383 dem damals zu Avignon regierenden Gegenpapste Clemens VII. gewidmet.

Müssen wir nun den Provenzalen Palasol sammt Genossen, als Dramatiker und Tragiker gar, in's biographische Zauberbuch bannen „von Nostradamus eigner Hand"; so ist uns doch „Geleits genug" so manches andere Buch von der Hand italienischer Archäologen, Kritiker und Literarhistoriker, die, weniger erfinderisch, aber desto wahrheitsliebender, als die Gebrüder Nostradamus, das Vorhandenseyn von wirklichen Dramen in Italien, von Mysterien jedenfalls und ähnlichen Spielen, und schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrh., ausser Zweifel stellen. Ein paar

Tragödien sogar, nach classischem Zuschnitt, werden aus diesem Jahrhundert, wenn auch in lateinischer Sprache, hervortreten, und uns nicht wenig überraschen.

Als die früheste bekannte Mysterie in Italien wird ein Passionsspiel aus dem Jahre 1243 genannt. Apostolo Zeno (1668 bis 1750), kaiserlicher Hofdramendichter und einer der gelehrtesten Literatoren und Urkundenforscher Italiens, schreibt in seinen Anmerkungen zu der Bibliothek des Giusti Fontanini [1]), Erzbischofs von Ancira: Er finde die ersten Darstellungen von Misteri ausserhalb Toscana's. An ausserordentlichen Festtagen, zu Ostern und Pfingsten, pflegte sich die Bevölkerung von Padua auf einer della Valle genannten Wiese zu versammeln, und daselbst in neuen, gleichförmigen Anzügen (con nuovi abiti indosso, della stessa foggia e colore) das Fest mit Gesang und Tanz zu feiern. Die Chronik [2]) vom Jahre 1208 und 1239, auf welche sich Ap. Zeno beruft, enthält aber keine ausdrückliche Erwähnung von einer Darstellung „geistlicher Spiele." Jedoch in einem alten, gegenwärtig bei den Padri Somaschi della Salute zu Venedig befindlichen Mnscpt. liest man folgende Notiz: Im Jahre 1243, als Galvano Lanza (Schwager von Ezzelino und kaiserlicher Vogt), Podestà in Padua war, wurde ein geistliches Drama (Rappresentazione) von Unserem Herren Jesus Christus auf der Wiese della Valle am Osterfeste aufgeführt. Die Angabe wird von andern paduanischen Chroniken bestätigt. Ferner berichtet die Cronica Forojuliese (Friaul) von Giuliano, Canonicus der Stadt Cividale (gedr. 1740): „Im Jahre des Herrn 1298 kam Pfingsten an drei aufeinander folgende Tagen, Ausgangs Monat Mai, ein Christspiel (Ludus Christi) zur Aufführung, von Leiden, Auferstehung, Himmelfahrt, Ankunft des heiligen Geistes, und Erscheinen Christi zum jüngsten Gericht. Das Schauspiel wurde in der Curie des Herrn Raimundus, Patriarchen der österreichischen Stadt Cividale (im Friaul) in ehrenwerther und löblicher Weise vom städtischen Clerus dargestellt." Aus dem Jahre 1303 meldet dieselbe Chronik: „Vom Clerus oder städtischen Capitel wurde

1) Biblioteca dell' eloquenza ital. di Monsign. Giust. Fontanini Arciv. d'Ancira, con le annotazioni del Sign. Apostolo Zeno etc. Parma 1803. 4°. I. p. 529 Not. a*. — 2) Rolandino Chron. Lib. I. c. 10, et lib. IV. c. 9.

eine Vorstellung oder verschiedene Vorstellungen gegeben, wie folgt: Voran die Schöpfung der ersten Eltern; hierauf die Verkündung; die Geburt; das Leiden, die Auferstehung, Himmelfahrt, und Ankunft des heil. Geistes. Demnächst vom Antichrist und andern Schaustellungen; zuletzt die Ankunft Christi zum jüngsten Gericht.[1] Diese Schauspiele fanden statt in der Curie des Herrn Patriarchen, Ottoboni, am Pfingstfeste und an den beiden darauf folgenden Tagen, in Gegenwart des Patriarchen von Aquileja, des Bischofs etc. und vieler andern edlen Schaugäste aus Städten und Burgflecken Friaul's am 15. Tage vor Ende Mai.

In Toscana fand die erste Bühnenvorstellung zu Siena im Jahre 1273 statt, aus Anlass des Losspruchs der Stadt vom päpstlichen Banne, Dank der Verwendung des Ambrogio Sansedoni aus Siena[2], der die Verzeihung des Papstes für seine Vaterstadt, die Conradin's von Hohenstaufen Partei ergriffen hatte, erhielt. „Zur Feier der Bannaufhebung liessen die Sienesen auf dem Marktplatze eine grosse reichausgeschmückte Bühne, in Form einer ansprechend gemalten Theaterscene errichten, auf welcher mit Maschinen, Versen und Gesang die Geschichte vorgestellt wurde.[3] Ausführliche und sorgfältige Schilderungen von dieser prachtvollen Festvorstellung, welche noch viele Jahre nach des heiligen Ambrogio Tode Wiederholungen erfuhr, finden sich bei den betreffenden Autoren.“

Bald darauf verbreitete sich diese Art Schauspiele über ganz Toscana, und fasste Fuss besonders in Florenz. Eine grosse Anzahl derselben ist theils gedruckt, theils als Manuscript vorhanden. Die Zeit ihrer Aufführung lässt sich nicht bestimmen, doch ist so viel gewiss, nach Apostel Zeno, dass diese Spiele in Florenz Anfang des 14. Jahrh. an der Ordnung waren. Der Geschichtschreiber Giov. Villani[4] berichtet von einem, am Arno 1304 unter der Leitung des berühmten florentinischen Malers und

1) Vergl. Murat., Rer. ital. script. t. XXIV. col. 1205 und 1209. — 2) Vit. del beat. Ambrog. Sansedoni Sanese, dell' ordine de' predicatori etc. da Rempero Aretino. Act. S. S. Mart. t. XX. p. 247. — 3) „La Storia.“ Welche heilige Geschichte damit gemeint sey, oder ob Storia hier auf die Begebenheit des Losspruchs vom Banne sich beziehe, erhellt aus der Stelle nicht. — 4) Giov. Villani, Istor. l. VIII. c. LXX.

Dichters Buonamico Buffalmaco [1]) veranstalteten geistlichen Festspiele (festa), welches, dem Cionacci [2]) zufolge, die Legende vom Teofilo, oder die der beiden Lazare, des reichen und armen, zum Gegenstand gehabt haben konnte. Die Schilderung eines 1336 zu Mailand von den Predigermönchen mit grossem Schaugepränge als Processionsstück vorgestellten Dreikönigspiels, festum trium regum, findet man bei Muratori. [3]) Von derartigen Aufführungen im 15. Jahrh. spricht Vasari [4]) im Leben des Ingenieurs (Ingegnere) Cecca und des Architekten Filippo Brunelleschi. Unter dem Jahre 1446 erzählt Macchiavelli: „Die Florentiner hätten nach dem Ableben des Cosmo von Medici (Pater patriae), zur Aufheiterung der allgemeinen Trauer, das Spiel von den drei Magiern aus dem Morgenlande mit ausserordentlicher Pracht, wozu die Vorrichtungen mehrere Monate erfordert hätten, darstellen lassen."

In Rom wurde die Compagnia del Gonfalone [5]) 1264, behufs solcher geistlichen Vorstellungen gestiftet. Ein im Coliseo zu Rom am Charfreitag von dieser geistlichen Brüderschaft aufgeführtes Passionsspiel, wiederholt gedruckt, erschien 1568 zu Venedig unter dem Titel: „La Rappresentazione della Passione del Nostro Signor Gesù Cristo, secondo che si recita dalla dignissima Compagnia del Gonfalone di Roma." [6]) Das Stück hatte drei Verfasser: Giuliano Dati von Florenz; Bernardo di maestro Antonio aus Rom, und Mariano Particappa. Giuliano Dati blühte, dem Quadrio zufolge, um 1445. In den Statuten der zu gleichem Zwecke 1261 in Treviso errichteten Compagnia de' Battuti [7]) wird ausdrücklich bestimmt: „Dass die Canonici jener Kirche besagter Schule [8]) (de' Battuti) jährlich zwei Kleriker zu stellen haben, welche die Maria und den Engel zu spielen geeignet wären, und wohlgeschult im Gesang, um in jenem Festspiel von Mariae Verkündigung ihre Partien singen zu

1) Vasari, Vite de' pittori I. p. 159 a. 2. — 2) Osservazione del Cionacci, als Einleit. zu den Rime Sacre del Magnif. Lorenzo de' Medici il Vecchio. Bergamo 1760 p. XIV. — 3) Rer. ital. script. t. XII. col. 1017 ff. — 4) II. p. 440 u. 321. — 5) „Fahnengenossenschaft," von ihrer mit dem Muttergottesbilde geschmückten Processionsfahne (gonfalone) so genannt. — 6) Quadr. a. a. O. III, 1. part. I. c 4 pag. 62. — 7) „Geisselbrüderschaft." — 7) Scuola, Corporation, Gilde.

können." Tiraboschi bemerkt zwar dagegen [1]), dass dieser Vortrag sich wohl nur auf den am Charfreitag üblichen Gesang beschränkt haben möchte; dass auch jene Vorstellungen der Compagnia del Gonfalone in Rom blosse Schaustücke, für's Volk, aber keine wirklichen Theaterspiele mit dramatischer Handlung waren. Aehnlich deutet sich Tiraboschi jene Stelle in dem Briefe des Alb. Mussatus (geb. 1260), vor dessen metrischer Geschichte Kaiser Heinrich's VII., zurecht, worin Mussatus an die Società palatina der Notare von Padua schreibt: „Es pflegen auch die ruhmvollen Thaten der Könige und Fürsten, um sie dem Verständniss des Volkes zugänglich zu machen, aus der Gelehrten-Sprache in die Vulgarsprache übersetzt und auf Theatern und Bühnengerüsten mit Gesangsmodulationen vorgetragen zu werden (et in theatris et pulpitiis cantilenorum modulatione proferri). Tiraboschi spannt den Bogen seiner skeptischen Kritik vielleicht zu straff, wenn er im Wortlaut dieser Zeilen nicht dramatische Vorstellungen, sondern blos von Gesang begleitete Erzählungen gemeint wissen will. Die geistlichen Spiele, die, nach dem oben Mitgetheilten, bereits vor Alb. Mussato's Geburt im Gange waren, sprechen vielmehr zu Gunsten der Vermuthung, dass auch jene von Mussato erwähnten Vorstellungen ruhmreicher Kriegsthaten der Könige und Fürsten (amplissima regum ducumque gesta) einen mimisch-dramatischen Charakter hatten. Begründeter scheint uns die Behauptung Tiraboschi's [2]), dass die italienische Literatur kein ähnliches dramatisches Denkmal aus dem 13. Jahrh. aufweisen könne, wie jenes in Deutschland vor Friedrich Barbarossa dargestellte, bei Pez abgedruckte Osterspiel aus dem 12. Jahrh. [3])

Das erste anschauliche Bild von einer italienischen liturgischen, d. h. mit dem Gottesdienste verbundenen Mysterie verdankt die Literatur des geistlichen Drama's dem Oberaufseher der palatinischen Bibliothek zu Florenz, dem gelehrten Francesco

1) a. a. O. IV. 1. 3. pag. 630. — 2) Vol. IX. lib. 3. pag. 1297: „E certo che dopo la decadenza della letteratura fino al secolo XIV non abbiamo alcuna sorte di poesia teatrale, composta in Italia, che sia fin a noi pervenuta. — 3) Lud. Paschal, de adventu et interit. Antich. Pez, Thes. novis. anecd. t. II. pars 3. p. 185.

Palermo, dessen in neuester Zeit erschienenes, verdienstvolles Werk [1]), aus Codd. Mss. mehrere zum Theil noch unedirte kirchliche Dramen der Art darlegt. In Deutschland hat, so viel uns bekannt, Ebert [2]) zuerst dankenswerthe Auszüge veröffentlicht und zunächst zwei solcher Stücke, als „von besonderem Werth," nach den Mittheilungen Palermo's dem deutschen Leser vorgeführt. Wir folgen Ebert mit Palermo's Werk vor Augen. Das eine dieser geistlichen Dramen ist „das älteste Mysterium in italienischer Sprache," das uns erhalten. Das andere lehrt uns, Ebert zufolge, „das älteste Mirakelspiel der Italiener" kennen. Das erstere, welches in dem Codex CLXX sich befindet, ist zugleich der einzige Vertreter der ersten Entwickelungsstufe des italienischen Mysteriums, desjenigen nämlich, wo dasselbe noch in engster Verbindung mit dem Gottesdienst selbst erscheint, eine Entwickelungsstufe, von der die andern Länder kein so vollkommenes Beispiel in der Vulgarsprache aufzuweisen haben (S. 57). Ebert spricht sein Bedauern darüber aus, dass der gelehrte Bibliothekar es nicht vollständig publicirt, sondern nur eine Analyse mit reichlichen Auszügen davon gegeben hat.

„Das Stück besteht aus Abtheilungen, oder, wenn man will, aus zwei Spielen, hier Devozioni (Andachten) genannt, von denen das eine am Grünen Donnerstag, das andere am Charfreitag aufgeführt wurde, die aber ihrer Exposition nach, wie man sehen wird, so zusammengehören, dass sie vielmehr den Acten eines Stückes, als den Theilen einer Trilogie gleichen.

Die Devozione des Grünen Donnerstags (la Devozione de Zobia di sancto) beginnt mit der Mahlzeit, welche Christus in Bethanien sechs Tage vor Ostern, im Hause des Lazarus hielt (Johannes 12, v. 1), die aber hier auf den Grünen Donnerstag verlegt, und dem „Abendmahle" substituirt worden ist . . .

Christus tritt auf, als von Jerusalem kommend; Maria, begleitet von Magdalena und Martha, geht ihm entgegen. Sie um-

1) I Manoscritti Palatini di Firenze ordinati ed esposti da Francesco Palermo. 2. Voll. Firenze 1860. Vol. II, Continuaz. delle Classe II. Letteratura, Ordine II. Drammatica p. 271—595. — 2) Jahrbuch für roman. u. engl. Litteratur. Bd. V, 1. Heft: Studien zur Geschichte des mittelalterlichen Drama's. 1. Die ältesten italienischen Mysterien. S. 51—79.

armen sich. Ohne Weiteres beschwört Maria den Sohn, nicht nach Jerusalem zurückzukehren, weil sie ihn dort, wie er wisse, tödten wollten. Christus antwortet, dass er seinem Vater gehorchen müsse; doch solle sie nicht so traurig seyn, da er nichts unternehmen würde, ohne es ihr zu sagen, ehe er ginge. Darauf umarmen sie sich wieder. Indessen trägt man auf. Während dem bleibt Maria bei Christus stehen, indem sie immer sagt: „Mein Sohn!“ An dem dann folgenden Mahle nimmt auch Lazarus Theil. Nach Beendigung desselben ruft Christus Magdalena bei Seite, und entdeckt ihr, während sie vor ihm niederkniet, dass er noch heute nach Jerusalem gehen wolle, wo er den Kreuzestod erleiden werde. Er empfiehlt ihr seine Mutter, die so tief betrübt seyn würde. Sie selbst sollte indessen diese Mittheilung geheim halten, bis er gefangen sey. Magdalena verspricht es, indem sie Christus die Füsse küsst. Dieser geht darauf „hinein,“ wo die Andern sind, während Magdalena bleibt. Zu ihr kommt Maria, und will wissen, was der Sohn ihr mitgetheilt. Magdalena darf es ihr nicht sagen; beide begeben sich darauf zu Christus, Maria will niederknien, wird aber von ihm aufgehoben. Sie fragt ihn, warum er so bekümmert sey; ihr selbst sprängen vor Schmerz die Adern, und vor Angst geht ihr der Athem aus.[1]) Christus sagt nun, dass er, zur Erlösung der Welt, zum Tode gehe: worauf

1) Dimilo, Figlio, dimilo a mi
Perchè stai tanto afanato?
Amara mi, piena di sospiri,
Perchè a mi lo ai cellato?
De gran dolore se spezzano le vene,
E de doglia, Figlio, me esce el fiato.
Che te amo, figlio, con perfetto core,
Dimelo a mi, o dolce Segnore.

O sag, mein Sohn, o sag es mir,
Woher der Gram in deinen Zügen?
Warum hast du der Mutter Schmerzgebühr
Mir armen vorenthalten und verschwiegen?
Vor Kummer bricht mein Herze schier,
Es muss dem grossen Leid erliegen.
O süsser Herre mein, bei meiner Liebe,
O sag' es mir, was dich so sehr betrübe.

Maria ohnmächtig zu Boden fällt. Als sie wieder zu sich gekommen, beklagt sie ihr Schicksal: „nenne mich künftig nicht mehr Maria, seit ich dich verlor, mein Sohn!" Am Ende dieser schmerzlichen Unterredung fallen beide wie todt zu Boden. Nachdem sie sich wieder erhoben, Umarmung. „Christus geht dann zu sitzen," Maria aber begiebt sich zu Judas, vor dem sie niederkniet — ohne von ihm aufgehoben zu werden; sie empfiehlt ihm Jesus, Judas möge ihn nicht verlassen, „wenn ihr Sohn unter jenen Leuten seyn werde." Judas tröstet sie mit den doppelsinnigen Worten: „Es ist nicht nöthig, mich zu sehr zu bitten, denn ich weiss wohl, was ich zu thun habe." Ebenso bittet Maria den Petrus, der sie aber nicht knien lässt, und Christus gegen alle Welt zu vertheidigen verspricht. Darauf gehen Maria, Magdalena, Martha und Lazarus zu Christus hin, welcher, die Mutter ehrerbietig begrüssend und umarmend, Miene macht wegzureisen. Magdalena bittet, dass sie ihn bis zu den Thoren der Stadt begleiten dürften: was Christus bewilligt. „Darauf gehen alle zusammen nach Jerusalem hin." An einem der Thore angekommen, erklärt Maria, sich nicht vom Sohne trennen zu wollen. Jesus giebt diess nicht zu, aber er will ihr den Engel Gabriel zum Troste senden, bis er Johannes schicken werde. Jener erscheint auch auf der Stelle. Maria segnet den Sohn. Beide fallen wieder zu Boden. Dann erhebt sich Christus, und „tritt durch ein anderes Thor in Jerusalem ein." Magdalena und Martha richten Maria auf und unterstützen sie, während sie „zum Volke redet: O mein so liebreicher Sohn, o mein Sohn, wohin bist du gegangen? — Durch welches Thor bist du hineingetreten? — Sagt mir, o Frauen, um Gottes Liebe willen, wohin ist mein Sohn gegangen?" [1]) Dann

1) O Figlio mio tanto amoroso
O Figlio mio, due se' tu andato?
O Figlio mio tanto gracioso
Per quale porta se' tu intrato?
O Figlio mio assai delectoso,
Tu sei partito tanto sconsolato!
Ditemi, o done, per amore de Dio,
Dov'è andato el Figlio mio?
O Sohn, mein Sohn, du reicher Liebesbronnen,
Geliebter Sohn, wo bist du hingegangen?

„zum Engel gewandt," bittet sie ihn, ihr alle die Leiden Christi zu erzählen, damit ihr selbst durch den heftigen Schmerz der Sohn den Tod sende. Magdalena bittet Marien, bis zu Johannes' Ankunft nach Bethanien zurückzukehren. Maria aber beschwört die beiden Schwestern, sie nicht zu verlassen, vor ihnen niederknieend. Darauf kehren sie zusammen nach Bethanien zurück, Maria, langsam dahinwandelnd, redet die Frauen (im Publicum) wieder an mit einigen rührenden Worten. Nach dieser Rede „treten alle zusammen hinan." Und es beginnt das Gebet Christi auf dem Oelberg. Er nimmt zu sich Petrus, Jacobus und Johannes (nach Matth. 26, v. 37), und ermahnt sie zu ruhen, aber zu wachen, indem er zum Gebete geht. Er kniet nieder, nimmt den Kelch in die Hand und die Augen hinaufgerichtet, betet er. Die Rückkehr zu den Jüngern, wie in der Bibel; beim zweiten Male legt sich Christus einen Stein unter den Kopf, und schlummert selbst ein wenig, ehe er sich zum dritten Gebete wendet. Nach dem dritten Gebet erscheint der stärkende Engel (Luc. 22, v. 43). Christus weckt dann die drei Jünger auf, „während — laut der Bühnenanweisung — die Bewaffneten sich rüsten, ihn gefangen zu nehmen." Christus begiebt sich darauf zu den andern Aposteln, die Häscher mit Judas kommen heran. „Quem quaeritis?" Diese und die folgenden, der Bibel entnommenen Reden Christi, werden von ihm lateinisch gesprochen. Die Gefangennahme erfolgt. Mit einem Strick gefesselt, wird Christus hinweggeführt, während die Jünger, bis auf Johannes und Petrus, ihn verlassen. Hierauf endigt das erste Spiel.

Die „Devozion" des Charfreitags beginnt, wenn der Prediger (predicatore) zu der Stelle gekommen ist, wo Pilatus befiehlt, dass Christus gegeisselt werde; nachdem der Prediger geschwiegen, kommt Christus nackt mit den Geisselern [1]), die ihn

Mein Herzenssohn, du aller Hulden Sonnen,
Durch welche Thür kann ich zu dir gelangen?
O Sohn, du Inbegriff von allen Wonnen,
Zogst du dahin so trostlos und voll Bangen?
O sprecht, im Namen Gottes, sprecht, ihr Frauen,
Wo ist mein Sohn? Wo kann ich ihn erschauen?

— 1) se si può fare: ist hinzugefügt.

mitten durch das Volk führen, nach dem bestimmten Orte, wo die Säule steht. Johannes steht neben Christus, die Geissler geisseln ihn ehrerbietig ein wenig (un po devotamente) und hören auf, als Christus zu Johannes reden will, der vor ihm niederkniet. Ihn bestellt er, die Jungfrau zu rufen. Hierauf schlagen und schimpfen die Knechte Christus, und führen ihn ab. Johannes aber redet die Gemeinde an, und frägt sie, wie Maria sich befinde; er zeigt ein schwarzes Kleid, das er ihr bringen solle, und sucht die Rührung des Publicums zu erwecken, indem er die Frauen an ihre eigenen Söhne erinnert. Darauf kommt Magdalena von der Frauenseite nach der Bühne [1]), und tritt Johannes gegenüber, indem sie über die traurige Neuigkeit, die sie vernommen, klagt. Johannes bittet sie, ihn zu Maria zu begleiten, da er nicht das Herz habe, allein hinzugehen. Indessen kommt schon Maria von der andern Seite, und jene gehen ihr entgegen. Sie klagt, da sie das schwarze Kleid gesehen habe. Magdalena theilt ihr die Gefangennahme Christi mit, und fordert sie auf, das Kleid anzulegen. Nun erscheint Christus, das Kreuz auf dem Nacken, mit den Räubern, eine Anzahl Frauen folgen ihm, an die er die Worte der Bibel richtet. Unterdessen nähert er sich der Stelle, wo Maria mit Magdalena und Johannes steht. Maria eilt auf ihn zu, ihn zu umarmen; die Juden jagen sie weg. Christus lässt das Kreuz fallen zur Erde; Maria, ihn bejammernd, will das Kreuz nehmen. [2]) Die Juden aber treiben sie zurück. Sie fällt ohnmächtig hin, während Christus nach Golgatha geführt wird. Maria erwachend sucht den Sohn, frägt die „Frauen,“ und begiebt sich dann mit Magdalena und Johannes zu der Richtstätte. — Nun predigt der Prediger wieder, und auf ein von ihm gegebenes Zeichen nageln die „Juden“ Christus an, und richten dann das Kreuz auf. Christus redet und bittet für seine Feinde.

1) vegna de la parte de le done verso lo talamo. Ducange erklärt Thalamus durch „Estrade.“ Der von Ebert S. 68 vermuthete Bühnenort scheint uns fraglich. Ebert denkt sich im Mittelschiff der Kirche einen Unterchor, oder eine „Chartonne,“ die sich über den Boden der Kirche erhob, so dass auf dieser die Bühne aufgeschlagen war. Von der mittelalterlichen Schaubühne und ihrer Einrichtung werden wir noch zu sprechen haben. — 2) Derselbe schöne Zug findet sich in den Towneley-Mysterien; s. Jahrb. f. Roman. u. Engl. Liter. I. S. 141.

Maria spricht zum Kreuze: „Neige deine Zweige, damit dein Schöpfer Ruhe finde.“ [1]) Darauf von Neuem der Prediger; das Spiel pausirt indess, bis er ein Zeichen giebt, worauf das Gespräch mit den Räubern nach der Bibel folgt. Danach erstehen die Todten (Matth. 27, v. 52 f.). Drei reden nach einander Christus an: die Seelen in der Hölle erwarten ihn, die Patriarchen und Propheten; einer aber ist auferstanden, um Maria beizustehen und ihr zu dienen. — Der Prediger erklärt dann diese Handlung. Indem auf ein von ihm gegebenes Zeichen das Spiel wieder beginnt, bittet die Jungfrau Magdalenen, Christi Aufmerksamkeit auf sie, die Mutter, auch einmal zu lenken; habe er doch mit den Räubern gesprochen, um sie aber sich nicht gekümmert. Magdalena erfüllt den Wunsch, und Christus befiehlt nun seine Mutter dem Johannes (Joh. 19, v. 26 f.), welcher darauf niederknieend und Maria's Füsse küssend sie zu trösten sucht. Maria klagt weiter [2]), umarmt das Kreuz und sinkt ohnmächtig nieder. Unterdessen wieder Predigt, bis Jesus die Worte spricht: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen!“ (Matth.

1) Diese ebenso eigenthümliche als poetische Rede lautet:

Inclina li toi rami, o croce alta,
E dola (dona) reposo a lo tuo Creatore;
Lo corpo precioso ja se spianta;
Lasa la tua forza e lo tuo vigore.

2) O Figlio mio, Figlio amoroso
Come mi lasi sconsolata!
O Figlio mio tanto precioso,
Come rimango trista, adolorata!
Lo tuo capo è tutto spinoso,
E la tua faza de sangue bagnata;
Altri che ti non voglio per Figlio,
O dolce fiato e amoroso giglio.

O du mein Sohn, geliebt so heiss und brünstig,
Lässt du mich ohne Hoffnung, Trost und Gnaden?
Bist du so abhold mir, so wenig günstig,
Dass ich hier gramvoll bleib' und leidbeladen?
Dein Haupt ich seh's von Dornen wund und rünstig,
Im Blute sich dein theures Antlitz baden.
Nur dich allein zum Sohne will und wähl' ich,
Du süsser Hauch, du Lilje liebeselig!

27, v. 46.) Darauf spricht Gott Vater zu den Engeln, welche indessen sich um ihn geschaart haben. Sie sollen seinen Sohn stärken. Die Engel verneigen sich, und sich entfernend, steigen sie hinab bis zur Mitte. Sie schauen zunächst, wer von den Dreien der Sohn sey. Indessen kommt der Teufel hervor, und geht auf das Kreuz zur Rechten. Einer der Engel aber steigt vollends herab, und nimmt das Blut Christi auf. Jesus dürstet. Die Juden reichen ihm unter Spotten Essig mit Galle (Matth. 27, v. 34), und er verweigert, es zu kosten. [1]) Maria jammert über diese Bosheit der Juden. Jesus: „Es ist vollbracht!" (Joh. 19, v. 30.) — Hierauf der Prediger. Dann, auf ein Zeichen von ihm, redet der Teufel mit demüthiger Stimme zu Christus, indem er ihn zu überreden sucht, die Welt ihm zu überlassen, und sich selbst vom Tode zu retten. Christus weist ihn ab: „Du wirst mich nimmer ruhen sehen, bis ich dich nicht vertrieben habe." Der Teufel aber spricht nur lauter und drohender, die Herrschaft der Welt ihm verheissend. Es folgt der Lanzenstoss des Longinus, dessen Heilung und Dank. Jesus spricht von Neuem zum Vater, und befiehlt ihm seinen Geist (Luc. 23, v. 46). Der Teufel wirft sich mit dem Gesicht auf den Boden. — Nun wieder Predigt. Darauf klagen Maria und Johannes über Christi Tod zu der Gemeinde. Maria fällt an dem Kreuze nieder, Joseph und Nicodemus treten auf und nehmen Christus vom Kreuze ab, sie bitten Maria, ihn bestatten zu dürfen: sie willigt ein, nur wolle sie ihn noch einmal in ihren Armen halten. Darauf folgt eine Scene von grosser dramatischer Wirkung. Zu dem Haupte Christi steht Johannes, Magdalena zu seinen Füssen, in der Mitte die Jungfrau. Sie küsst die Glieder Christi der Reihe nach, so die Augen, die Wangen, den Mund, die Seiten, die Füsse, indem sie rührende Worte für sich oder zu den beiden andern spricht, oder diese auch zu ihr. So zeigt sie Johannes die zerfleischten Hände. „;Diess sind die heiligen Hände, womit er Alle segnete," sagt Johannes. So sagt bei den Füssen, zu Magdalena sich wendend, die Jungfrau: „O meine Tochter, diess sind die heiligen Füsse, wo du so

1) Der Spott der Juden an dieser Stelle findet sich auch u. a. in einem deutschen Mysterium bei Mone, Schauspiele des Mittelalters, II. pag. 323.

heftig weintest!" — Der Engel Gabriel erscheint dann, Maria zu trösten, und sie zu bereden, dass sie Christus begraben lasse. Unter vielen Klagen willigt Maria endlich ein [1]), worauf Joseph und Nicodemus ihn in's Grab legen, Maria, Johannes und Magdalena aber auf dem Frauenwege sich entfernen. Maria wendet sich noch einmal an das Volk [2]), die Nägel des Kreuzes zeigend, welche sie trägt. Magdalena aber fordert das Volk auf, seinen Feinden zu verzeihen, wie Christus gethan hat. Hierauf treten sie in Jerusalem ein. (Qua finisce la Devozione de Venerdi santo MCCCLXXV.)

Es zeigt sich hier das Mysterium noch in der engsten Verbindung mit dem Cultus. Schon der Titel „Devozione" zeigt diess an, ein Titel, der sich in der Literatur des geistlichen Schauspiels Italiens nicht wieder findet, wie wir ihm auch nirgends sonst begegnet sind. Non solo eseguito in chiesa, anzi immediatamente con esto le pratiche della chiesa [3]): „während des Gottesdienstes dargestellt." Palermo ist der Ansicht: die Aufführung habe in den Intervallen der Predigt stattgefunden. „Cosiche a vicenda la Devozione rappresenta agli occhi i fatti che il predicatore racconta, a il predicatore chiarisce i fatti rappresentati. Für den ersten Satz aber (fügt Ebert hinzu) bringt er keinen Beweis bei. (Das scheint indess aus den Anweisungen zu folgen.) Ueber die Einrichtung der Bühne zu diesen Devozioni in der Kirche ist die Angabe Ebert's hypothetisch.

„Das Spiel bewegt sich noch durch andere Theile der Kirche. Die Bühne bildet nur den Hauptschauplatz und Mittelpunkt. Der andere Punkt aber, von wo, oder wohin sich das Spiel bewegt, das Jerusalem bedeutet, ist meines Erachtens der Chor selbst. Die mimische Darstellung hat manche eigenthümliche Züge, und darunter solche, die einen verschiedenen liturgischen Charakter haben: so das beständige Niederknieen bei den Anreden an Christus etc., sowie das Fussküssen. Hier liegt offenbar das Ceremoniell der Liturgie zu Grunde. Das Ceremonienwesen der

1) Palermo p. 288 heisst es: E qui Gioseffo soggiunge a Maria alcune altre parole, perchè faccia le cose dette dall angelo, e lasci seppelire Jesù. — 2) Im Text: e dice a le done (und spricht zu den Frauen im Volk). — 3) Palermo p. 290.

kirchlichen Hierarchie erscheint auf die himmlische übertragen. Von dergleichen findet sich in den späteren Mysterien keine Spur.

Auch der Inhalt wie der Styl der Spiele spricht für die Verbindung der Aufführung mit dem Cultus. Alle weltlichen Zuthaten sind fern gehalten („andächtig“ devotamente zu geisseln vorgeschrieben). Dem Teufel sind keine Ausschreitungen gestattet.“

Der leitende Gedanke wäre nach Ebert: die Jungfrau zu verherrlichen . . . Man sieht hier die Wirkung jenes Mariencultus, welcher im 14. Jahrh. zur vollen Culmination gelangte.

„Hier endigt die Devozion des Charfreitags 1375“; diese Worte besagen in jedem Fall, dass die vorliegende Handschrift auf eine Aufführung des genannten Jahres sich bezieht; der alterthümliche, liturgische Charakter der Spiele lässt aber allein schon ein höheres Alter ihrer Abfassung vermuthen.

Ferner zeigt die Sprache, wie Palermo bereits nachgewiesen hat (pag. 289), „eine Mischung des paduanischen und römischen Dialekts, welche indess leicht erkennen lässt, dass der letztere, der römische, die Sprache des Originalwerks gewesen, welches hier zum Theil in das Paduanische umgeschrieben erscheint. Dass mindestens in die erste Hälfte des 14. Jahrh. die Abfassung des Stückes zu setzen ist, unterliegt für mich keinem Zweifel.“

Aeltestes italienisches Mirakelspiel.

(Es ist in dem 1485 geschriebenen Codex 445 der Palatinischen Bibliothek, zugleich mit sieben andern „Feste,“ worunter vier bereits edirte, so eins von F. Belcari und eins von Lor. de Medici enthalten). Palermo p. 337.

Palermo hält es für gewiss, das es „älter als die ersten Jahre des 15. Jahrh.“ sey. Ebert glaubt, das Stück könne bei der grössern Einfachheit, die es auszeichnet, „selbst aus einer noch ältern Zeit als dem Ende des 14. Jahrh. stammen.“ Es führt in dem Codex den Titel: „D'uno Monaco che andò a servizio di Dio.“ Mit dem folgenden ausführlichen Titel hebt das Stück selbst an: „Qui comincia la Rappresentazione d'uno santo padre e d'uno monacho. Dove si dimostra quando il monacho andò al ser-

vizio di ddio; intanto ch'l santo padre suo maestro, con chi stava, volendo intendere che luogo dovesse avere in cielo fece oratione a ddio che gli rivelassi in che stato egli era.“ Dann L'Angelo annontia la festa, e dice cosi:

> O voi, ch' avete mutato de fuore
> L'abito etc.

„Hier beginnt die Darstellung eines heiligen Paters und eines jungen Mönchs: wo zu schauen ist, wie der Mönch den Gottesdienst verrichtet, während der Pater, sein Lehrer, mit dem er zusammenwohnt, begierig zu erfahren, welche Stelle der junge Mönch im Himmel einnehmen werde, sich zu Gott mit der Bitte wendet, ihm zu verkünden, in welchem Zustande er sich befinden würde.“ Hierauf kündigt der Engel das Spiel an, und spricht also:

> O ihr, die nun ein anderes Gewand
> Ihr traget . . .

Daraus folgt, sagt Ebert, dass das Publicum Mönche sind, wie ohne Zweifel auch die Spieler.

„Die Handlung beginnt, indem ein Jüngling, welcher — daran denkt, Mönch zu werden, und doch den Eltern damit zu missfallen fürchtet, in diese Gedanken versunken, auftritt. Seine Mutter frägt ihn nach der geheimen Sorge, die ihn drücke. Der Sohn antwortet: Die Liebe zu ihr rufe einen Kampf seines Gefühls mit seiner Vernunft hervor, und weil die letztere siege, so zeige sich sein Angesicht mit Schmerzen gemalt. Er entdeckt ihr dann den Grund dieses Kampfes, nämlich seine Absicht, die Eltern zu verlassen, und sich dem Dienste Gottes allein zu widmen. Die Mutter ist dagegen, indem sie ihn des Undanks anklagt. Der Vater kommt hinzu, und unterrichtet von dem Streite, pflichtet er der Mutter bei: sie sind beide alt und haben nur dieses eine Kind. In der dritten Scene erscheint der Gevatter (compare): er schilt auf die Mönche, ihre Gewinnsucht und ihre Unmässigkeit im Essen, und fährt seinen Pathen heftig an, indem er ihn, ganz im Widerspruch mit dem Eingange seiner Rede, durch die Entbehrungen des Klosterlebens abzuschrecken sucht. Der Jünglieg beharrt aber auf seinem Entschluss: er sucht nur das ewige Leben, und will desshalb in die Einöde, dort Busse zu thun. Nun

willigen die Eltern ein; unter Schmerzen ihren Segen gebend, nehmen sie von ihm Abschied. Darauf folgt eine stumme Scene, indem der Sohn, nach der Trennung von den Eltern, sich umkleidet, ein Einsiedlergewand anlegt, seine bisherigen Kleider dagegen einem Armen schenkt. Unmittelbar danach begiebt er sich in die Einöde, wo er einem alten heiligen Vater begegnet, der ihn auf seinen Wunsch als Sohn aufnimmt: denn der Jüngling beharrt, trotz der offnen Darlegung der Beschwerden des Einsiedlerlebens durch den Alten selbst, in der Hoffnung auf Gottes Beistand bei seinem Entschluss. In einem hierauf folgenden Monolog drückt der Jüngling von Neuem diese Gesinnung aus. Zwischen dieser Scene und der folgenden ist eine längere, in dem Stück selbst aber gar nicht markirte Zwischenzeit von dem Zuschauer zu denken: der Alte tritt nämlich — nach dem eben erwähnten Monologe — auf, um den Jüngling zu rühmen, der alle seine Befehle freudig vollzöge und ihm eine wahre Stütze geworden sey. Nun erscheint auch schon der Jüngling, und verlangt des Alten Befehle wieder. Auf sein Geheiss beginnt er dann Wurzeln, Kräuter und Früchte für das Mahl zu suchen, während der Alte ein in würdigem Styl gehaltenes Gebet spricht: er beklagt darin, dass Gottes Heerde blökend herumirre und die süsse Weide lasse, da sie von dem Hirten schlecht geführt werde; bittet aber für die Sünder um Barmherzigkeit; schliesslich wünscht er, wenn es keine Sünde wäre, zu wissen, welche Stelle im Himmel oben seinem jungen Eremiten aufgehoben sey. Ein Engel erscheint mit der Antwort, sein Knecht werde verdammt werden. Der Alte bejammert nun seinen Vorwitz; selbst wenn der Mensch gut handle, sey er also doch nicht sicher des ewigen Lebens. Er begiebt sich, indem er dies redet, nach seiner Wohnung, während der junge Eremit, „der indessen die Speisen bereitete," damit er während dieser Sorge für den Leib nicht Gottes vergesse, ein geistliches Lied anstimmt, nach Art der Rispetti [1]) es singend. — Der junge Eremit trägt die Speisen, die er bereitet hat, auf; es sind Wurzeln und Früchte, Kastanien und Nüsse. Da kommt der Alte

1) dicha cosi chantando com' e' rispetti: Volksthümliche, einstrophige Liebesgesänge aus acht Versen bestehend, wenn auch nicht in der Form der Ottave. (Ebert S. 76.)

wieder recht zu gelegener Zeit. Aber sein Gesicht ist ganz verändert. Der Junge forscht nach der Ursache. Zögernd erzählt jener die Verkündigung des Engels; der Jüngling aber tröstet ihn: er würde nur mit um so mehr Liebe Gott dienen. Der Alte sieht hierin ein sicheres Zeichen seiner Rettung; er speist darauf und legt sich dann zur Ruhe nieder. Nach einer Weile erhebt er sich, als wenn inmitten einige Zeit verflossen, und es Morgen geworden wäre, wie die Bühnenanweisung sagt, und fordert den Mönch zum Gebet auf, während er selbst zu diesem Zweck sich zurückzieht. Der Mönch bittet, wenn Gott ihn zum Verderben bestimmt habe, um Kraft, in seinen heiligen Willen sich zu fügen. Nachdem das Gebet beendet, erscheint in der Gestalt und Kleidung des Gevatters der Teufel (il demonio), „um ihn unter dem Schein der Liebe und Güte zu betrügen.“ Er stellt ihm vor, dass er sich ja vergeblich jetzt mit Bussethun (penitenza) abmühe, da ihn Gott doch einmal verworfen habe, und zwar sey diess geschehen, weil er seine Eltern verlassen, die natürliche Liebe gebrochen habe.[1]) Er möge desshalb nach Hause zurückkehren, und Gott werde seinen Urtheilsspruch ändern. Als der Mönch aber darauf beharrlich bleibt, geht ihm der Teufel entgegen, um ihn zu ergreifen. Nun erkennt ihn der Mönch, beschwört ihn, macht mehrmals das Zeichen des Kreuzes und spricht verschiedene Gebete, worauf der Teufel mit Schrecken entflieht. Jetzt tritt der Alte wieder auf, geht zum Orte des Gebets — und betet für das Heil seines Jüngers; da erscheint der Engel von Neuem und bringt die tröstliche Botschaft seiner Rettung. Der Alte spricht ein Dankgebet und geht zu dem „gewöhnlichen Ort“[2]) — der Hauptbühne also — zurück, um dem Mönche die frohe Nachricht zu bringen. Dieser antwortet: Vater, obgleich die menschliche Intelligenz, mit der Sünde beschwert, wenig versteht, dennoch fürchtete ich niemals, wenn ich gut handelte, verdammt zu werden. Beide stimmen darauf ein Tedeum oder ein Lauda an.

„In dem Epilog (der Verabschiedung, licentia) werden die Zuhörer aufgefordert, aus allen Kräften das Fleisch zu zügeln und Werke der Barmherzigkeit zu vollbringen, und des ewigen

1) E questo è suto (stato) — Perche guastasti l'amor naturale (pag. 349). — 2) al luogho usato.

Lebens theilhaftig zu werden. Die moralische Tendenz des Stückes zielt dahin, zu zeigen, dass das Mönchsleben als solches mit seinen Entbehrungen und seinen äussern Pflichten noch nicht die Anwartschaft oder die Bürgschaft des ewigen Lebens gebe, dass das äussere Kleid es nicht thue, sondern „die göttliche Liebe, in welche die Seele sich zu kleiden habe,“ und die sich in Werken der Tugend und Frömmigkeit bethätige, eine Liebe, die nicht um des jenseitigen Lohns willen handelt, deren Hoffnung auf Gott aber unerschütterlich ist. Diese didaktische Tendenz beherrscht das Stück durchaus, welches ein „Klosterspiel“ im vollsten Sinne des Wortes ist, wie sich meines Wissens kein zweites in irgend einer andern Literatur findet.“

Mit dieser Angabe der Tendenz des Stückes können wir nicht durchweg übereinstimmen. Aus keiner Stelle desselben lässt sich eine Betonung der Unzulänglichkeit eines mit blos äusserlicher Pflichtenübung sich abfindenden Mönchslebens herauslesen. Eine solche Betonung würde sogar, unseres Erachtens, den Schwerpunkt nicht nur dieses, sondern des christlichen Bussdrama's jener Zeiten überhaupt verschieben. Denn dieser Schwerpunkt scheint uns eben in dem zuversichtlichen Glauben an die Heiligung durch weltentsagendes Mönchsleben und Fleischeskasteiung, in unbedingter Hingebung an Christus und die Madonna, zu ruhen; in dem unerschütterlichen Glauben, dass das Mönchsleben im Kloster als ausschliessliche Zufluchtsstätte für Gebet, Sammlung und Versenkung in Gott, die sicherste Gewähr gegen die Verführungen des Bösen, der Sünde und des Fleisches biete. Wo ist in unserem Stücke auch nur eine Andeutung zu finden: „dass das äussere Kleid es nicht thue?“ Eine derartige Unterscheidung von Mönchskleid und Bestimmung ist schon ein Gedanke reformatorischer Tendenzen, die ein „Klosterspiel“, für Mönche geschrieben und von Mönchen im 14. Jahrh. aufgeführt, nicht im Sinne eines Savonarola und seines um hundert Jahre spätern Auftretens beseelen konnten. Die reine, mit den Klosterzwecken noch identische Glaubensfrömmigkeit ist vielmehr die höchste Läuterungsinstanz in diesen Dramen; die Feuerprobe, die der blosse sittliche Wandel, die bürgerliche Moral, erst zu bestehen hat, um sich als eine mönchs- und klosterwürdige, eine fromme, gottgefällige, zu erweisen. Hören wir nicht den alten Mönch über den

Bescheid des Engels: „sein Knecht werde verdammt werden," jammern: „dass der Mensch, selbst wenn er gut handle, doch nicht sicher sey des ewigen Lebens?" Und womit versucht der Dämon, den jungen Mönch dem Klosterleben abwendig zu machen? Mit dem Vorhalte: dass er unkindlich, barbarisch gehandelt, indem er seine Eltern verlassen! Ist diess nicht ein deutlicher Fingerzeig, dass der Hauptton auf den Gottesberuf des Mönchslebens, nicht auf den tugendhaften Wandel fällt? Am unverhohlensten spricht aber das Lied die Klostertendenz aus; das Lied, das unser junge Mönch beim Anrichten der Speisen singt [1]):

L'anima sensitiva che ss'inchina
Nel mondo a tutto quel chella diletta,
Apprezza pocho la leggie divina,
E tien civile [2]) questa vita prefetta [3])
E cosi stolta, nella gran ruina
Del barbaro infernale, ch'a s'affretta.
Onde cosa peggiore essere non penso
Che nel regno dell' alma regla il senso.

L' alma piena di fede e semplicetta,
Spesso si leva pura a contemplare
Quel bem (ben), che veramente la diletta.
E quando a quel più intenta esser le pare
Allor del grave corpo è di chonstrétta,
Che giuso aflitta le conviene tornare,
E umile, e isdegnosa, piange e dice:
Deh, chi mi sturba il mio esser felice!

Quel anima gentile è sempre viva,
E vive Iddio in lei per unione
Che à sì bem fatto nella via attiva
Ch' à vinto il mondo, la carne, e' demone,
E tutta sta nella contemplativa,
E godhe tutta; e s'ella à passione,
E per esser legata al corpo tristo,
Dal qual desía disciorsi, e star con Christo.

1) p. 346. — 2) „Anima civile," bemerkt Palermo, will sagen „data al mondo," eine der Welt ergebene, weltlich gesinnte Seele; im Unterschiede von „anima gentile", eine Seele nel suo esser celeste, in ihrer himmlischen Wesenheit, d. h. in ihrem ausschliesslich gottergebenen Verhalten. — 3) perfetta.

Die sensitive Seele, die sich neiget
Nach Allem in der Welt, was sie ergötze,
Sie achtet Gottes Wort gering und beuget
Sich ungern nur dem göttlichen Gesetze.
Bethört dünkt so die Welt, wie sie sich zeiget,
Vollkommen ihr, verstrickt im Höllennetze.
Desshalb muss für das Schlimmste diess ich halten,
Dass in der Seele Sinnenlüste walten.

Die Seel' in Einfalt treu der Glaubenslehre,
Erhebt sich oft, in Reinheit aufzublicken
Zum höchsten Gut, worin sie sich verkläre,
Und das allein sie wahrhaft kann entzücken.
Und fühlt, darin versenkt, des Körpers Schwere,
Dann erst so lastend sie zu Boden drücken,
Dass demuthsbang sie fragt mit heissen Zähren:
Wer darf in meiner Seligkeit mich stören?

Doch bleibt die Himmelsseele stets lebendig,
Vereint mit Gott und Eins mit seinem Wesen.
Im Handeln treu dem Guten und beständig,
Die Welt, das Fleisch besiegend und den Bösen,
In Gottes Schau versunken, weltabwendig,
Ist diess nur ihr Genuss, und ihr Leidwesen
Nur diess: dass sie, an diesen Leib gebunden,
Nicht frei von ihm, mit Christus lebt verbunden,

Das hellste Licht auf die von uns bezeichnete Tendenz eines solchen, in Gebet und Busse dem Himmel ausschliesslich gewidmeten, über jede blos weltliche, noch so ernst gemeinte und erprobte Moral und Sittlichkeitstugend hinausstrebenden, alle andern Verdienste überbietenden Klosterlebens wirft jene Allegorie von der Seele, die in einem andern, von Palermo bereits früher aus Palatinischen Manuscripten veröffentlichten Werke zu lesen. [1]) Die drei Allegorien theilt der Herausgeber in drei Abschnitte: I. Die Hochzeit der Seele (La Nozze dell' Anima). II. Die Jagd der Seele (La Caccia dell' Anima). III. Der Garten Gottes (La Corte di Dio). Letztere, von Palermo als das Hauptstück bezeichnet, führt den Gedanken der beiden ersten Theile in grösserer Vollständigkeit aus. Derselbe geht dahin: dass der Intellect, verstrickt und verwickelt wie er in Welt- und Menschen-

1) Allegorie Cristiane dei primi tempi della favella messe ora a stampa sopra Codici Palatini da Francesco Palermo. Firenze 1856. (Aus dem XIII. Jahrh.)

wesen ist, das Wahre nur in der Helle sinnlicher Erscheinung zu begreifen vermöge. Die Allegorie giebt drei Stufen der Läuterung von diesem Sinnenwesen an. Den als Arbeiter im Garten und Bergwerke (monte) des Herrn personificirten Geist oder Intellect empfängt als Thürwart des Gartens ein Wesen, genannt Umano, das eben das Menschheitliche allegorisirt, worin versunken der Intellect die Wahrheit, oder das Göttliche, nur in Form sinnlicher Erscheinung erkennt. Dieses Umano ist der vollständige Gegensatz zu dem „Reinmenschlichen" der modernen Poesie und Aesthetik, wie es Goethe z. B. in seinem allegorischen, christlich-Rosenkreuzerischen Gedichte „Die Geheimnisse," im Sinne hatte. [1]) Hier ist der Umano der Vertreter der höchsten Geistes- und Erkenntniss-Stufe, des „Reinmenschlichen" eben; anstatt dass der Umano, als Thürsteher, in der „christlichen Allegorie" (Allegoria cristiana) der Palatinischen Handschrift, die unterste, niedrigste Stufe bedeutet. Der Umano der christlichen Allegorie übergiebt den Intellect einer zweiten Person, Namens Spoglia (Entkleidung), in Gestalt der Tugend der Sittenlehre, die die Seele von Begierden reinigt und läutert. Diess aber bildet für die christliche Speculation doch nur erst die zweite Stufe. Die von der Spoglia ihrer unlautern Triebe und Begierden „entkleidete" Seele nimmt eine dritte, Rinuova (Erneuerin) genannte, Führerin aus der Hand der Spoglia in Empfang. Sie stellt die Personification des reinsten, geistigsten Lichtes vor (luce mentale), und zeigt die Wahrheit ohne Schatten und Gestalt (senza ombra e senza figura), die für Schiller gerade das höchste, aber gleichfalls von allem Körperlichen und Irdischen befreite Ideal selber ist. [2]) Bestimmter als das poetisch-mystische

1) Und fragst du mich, wie der Erwählte heisse,
Den sich das Aug der Vorsicht ausersah?
Den ich zwar oft, doch nicht genugsam preise,
An dem so viel Unglaubliches geschah?
Humanus heisst der Heilige, der Weise,
Der beste Mann, den ich mit Augen sah;
Und sein Geschlecht, wie es die Fürsten nennen,
Sollst du zugleich mit seinen Ahnen kennen.

2) Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten;

„Gestalt"-Ideal, ist das christliche, religiös-mystische, schatten- und gestaltlose oder unbildlich-geistige Ideal höchster Gotteserkenntniss, zu welcher der dritte, oberste Führer, Rinuova, die Seele läutert und befähigt. Beim Erklären des „Berges," in dessen Schachten die Seele das ihr zugewiesene Theil zu bearbeiten hat, um, nach Maassgabe der Gediegenheit des von ihr hervorgeförderten Metalles, vom Herrn des Bergwerks ihren Lohn zu erhalten, theilt Rinuova der Seele die Bedeutung des Berges mit: „Dieser Berg," sagt sie, „ist allein das Gebet. Ihn bestieg Christus, um uns nachzuziehen. Jedes andere Gut, jede andre Tugend, welche sie immer sey, ist gut an sich selbst, aber diese allein (l'orazione, das Gebet) begreift alle andern Tugenden in sich und zieht sie nach.[1])

In der bezeichneten, mit den Ideen der christlichen Mystiker übereinstimmenden „contemplativen" Gottseligkeitstendenz erkennen wir die gemeinsame, schon in Hroswitha's Klosterdramen glänzend durchgeführte Läuterungs-Tendenzidee all' dieser Mirakel-, Eremiten- und Märtyrerspiele; und finden dieselbe so durchgängig bezweckt, als ein immer wiederkehrendes Motiv so ständig veranschaulicht, dass uns Ebert's, in Bezug auf obiges „Klosterspiel im vollsten Sinne des Wortes" beliebte Aeusserung: seines Wissens finde sich kein zweites der Art „in irgend einer Literatur," am wenigsten einleuchten will. Soll dieser Ausspruch auf Grund der von Ebert angegebenen „didaktischen Tendenz" des Stückes gelten; so müssen wir ihn mit dieser, dem Stücke untergelegten Tendenz selbst ablehnen. Bildet aber die gerade entgegengesetzte Tendenz: die Erweckung zum geistlich contemplativen, zum gottgeweihten Klosterleben, das Heils-Motiv dieser

Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen,
Wandelt oben in des Lichtes Fluren,
Göttlich unter Göttern, die Gestalt.
Das Ideal und das Leben.

— 3) Questo monte e solo l'orazione, nel quale Cristo salì per tirarvi noi. Ogni altro bene e virtù, qualunque vogli, è buona in se medesima, ma questa solamente trae a sè tutte le altre virtù. pag. 38.

ganzen Dramengattung: so finden wir dasselbe aus einem weit höhern dramatischen Augenpunkte, ja am kunstgemässesten und reinsten, bereits in den Dramen der Hroswitha entwickelt und zur Geltung gebracht.

In dem Miracolo di Nostra Donna[1]) wird ein junger Mensch, Luigi, von schlechten Genossen zum Spiel verleitet. Zu Grunde gerichtet übergiebt er sich dem Teufel Calabrino, und verleugnet Christum. Damit nicht zufrieden, fordert ihn Calabrino auf, auch die Mutter Gottes zu verleugnen. Diese Zumuthung weist der junge Spieler auf's entschiedenste zurück:

Nie werd' ich Solches thun, in keiner Weise,
Dass ich Jungfrau Maria dich verleugne! . .
Cotesto no farò a nessun modo,
Ch'i ti rinneghi, Vergine Maria!
Mit meiner Hand reiss ich die Schrift entzwei;
O heilige Mutter Gottes, steh mir bei!
E vo stracicare la scritta di mia mio;
Or mi socchorri, o me', Madre di ddio!

Die heilige Jungfrau bittet fussfällig ihren Sohn Christus um Gnade für den verlorenen Jüngling. Jesus erwiedert, der Jüngling verdiene die ewige Pein, weil er ihn verleugnet; verzeiht ihm aber schliesslich auf die Fürbitte seiner Mutter.

Das Spiel von der heil. Eufemia del Castellani[2]) schildert die Aufopferung kindlicher und mütterlicher Liebe zu Gunsten der Liebe zu Gott, ohne dass die natürliche Mutter- und Kindesliebe dadurch einen Abbruch erlitte. Auch dieses Thema hat kein geistliches Drama glorreicher verherrlicht, als Hroswitha's Märtyrerspiel von der Sapientia und ihren drei Töchtern. Das „erhabene Religiöse", das, wie Palermo sich ausdrückt[3]), in der Eufemia seines Codex so bewundernswürdig glänze — von dem Märtyrerglanze der Sapientia und ihrer drei Töchter wird es dennoch verdunkelt.

1) p. 352. Auch dieses Mirakelspiel, bemerkt Palermo, ist noch unedirt. Wenn nicht aus dem 14. Jahrh., meint er, so stammt es aus dem Anfang des 15. ganz gewiss. — 2) p. 399. — 3) Fa che risplenda in mirabil modo il sublime religioso.

Bezüglich des Aufführungsortes der geistlichen Spiele ist Palermo der Ansicht, dass die reingeistlichen und durchgängig ernstgehaltenen Spiele in der Kirche; die theilweise komischen und unterhaltlichen aber an andern Orten vorgestellt wurden. Coussemaker [1]) unterscheidet Mysterien von liturgischen Dramen. Mysterien wurden auf einem eigentlichen Theater und von weltlichen Schauspielern vorgestellt. Die liturgischen Dramen hingegen hatten ihre Schaubühne ausschliesslich in Kirchen und Klöstern, und zu Darstellern immer nur Geistliche, Klostergeistliche oder weltliche Kleriker. Diese Annahme unterliegt mancherlei Beschränkung, wie zum Theil schon aus dem über das geistliche Drama Mitgetheilten [2]) hervorgeht, und in der Folge sich noch anderweitig ergeben wird.

In Betreff der Unveränderlichkeit der Bühne (la scena stabile), und der abgegrenzten, den Spielpersonen angewiesenen Standorte auf der Bühne, wie diess überhaupt auf der mittelalterlichen Mysterienbühne allenthalben der Fall war [3]), bemerkt Palermo, dass solche Einrichtung noch im 17. Jahrh. bestand. [4]) Doch käme auch eine Art von Scenenwechsel vor, von Veränderung einiger Theile der Scene mindestens. So z. B. im Santo Eustachio [5]), wo ein Gehölz angegeben ist; dann ein Hafen mit Schiffen; hierauf eine belagerte Stadt. Dessgleichen seyen zahlreiche Beispiele von Costümwechsel vorhanden. [6]) In dem genannten Santo Eustachio ist von Maschinerie die Rede; kommt eine Jagd vor; Wolf und Löwe. Christus erscheint darin zwischen dem Geweih eines Hirsches. Die Mysterien anderer christlicher Völker werden uns Aehnliches zeigen. In der Regel fand die Vorstellung am Tage statt, mehr oder weniger um die Abendzeit. [7])

Unter andern Belegen für die Tendenz eines spiritualistisch-brünstigen Glaubens, der diese heiligen Spiele durchdringe, weist Palermo auf „Die geistliche Comödie von der Seele“ hin [8]),

1) Drames Liturgiques du Moyen âge etc. Rennes 1860. Introd. p. VIII. — 2) Gesch. d. Dram. IV. S. 3 f. — 3) p. 344. 372. 380. — 4) p. 329. — 5) gedr. im 15. Jahrh. — 6) Cangiamento del vestiario p. 384. — 7) Nelle ore del giorno, più o meno verso la sera, erano eseguite le Feste. — 8) Commedia spirituale dell' Anima p. 410.

die er in seinen handschriftlichen Schätzen fand. „In ihr ist das innerste Leben des Christen enthalten. Sie zeigt uns, wie der Mensch, wenn die Gnade zur Natur, der Glaube zur Vernunft hinzutritt, zum Vollbesitze und zur Vollkommenheit seines Wesens gelange.“ [1].

Vor der Seele erscheinen nach einander Erinnerungskraft (la Memoria), Verstand (l'Intelletto) und Wille (la Volontà). Auf die Bemerkung eines Engels, dass die Seele ohne den Herrn Ihm nicht wohlgefällig seyn kann [2], ruft Gott die theologischen Tugenden (vertù theologiche) auf, dass sie die Seele mit Edelsteinen schmücken (aingemmare l'Anima). Der Teufel (el demonio) entbietet seinerseits eine höllische Schaar, um die Tugenden zu bekämpfen. Anführer der höllischen Truppe ist der Hass (l'Odio). Nun treffen die Tugenden der Seele ein: La Fede (Glauben), in himmelblauem Gewande, das Kreuz in der Rechten, einen Kelch in der Linken. La Speranza (Hoffnung), grün gekleidet, die Blicke himmelwärts gerichtet und die Hände gefaltet. La Carità (Barmherzigkeit), in rothem Anzug, ein Kind an der Hand führend. Nach einer Streitscene zwischen der Teufelsschaar und den Tugenden jagt Anima den Odio mit dem Kreuz in die Flucht. Jetzt stiftet der Teufel seine heimliche Genossin, Sensualità, die Sinnlichkeit, an, die ihm im Paradies so treffliche Dienste geleistet. Sensualità umstrickt die Seele mit ihren Lockungen und Verführungen. Diese wünscht in einem reizenden Gewande zu prangen. Es wäre um sie geschehen, wenn ihr nicht Gott schleunig die Cardinaltugenden zu Hülfe schickte: Klugheit (Prudenza), verschieden, wie sie ankündigt, von der weltlichen Klugheit; Mässigung (Temperanza), die stets die Mitte einhält [3]; Stärke, die fest das Steuer hält, um den Truglisten Satans zu entkommen [4]; Gerechtigkeit (Giustizia), die Jedem das Seine giebt. Barmherzigkeit (Misericordia) bittet zu Gott für die Seele. Hinzutreten:

1) Monstrandosi come, sopraggiunta alla natura la grazia, alla ragione la fede, venga l'uomo nella interezza e perfezione dell' esser suo. — 2) Non puo a Te Senza Te esser grata. — 3) Ferrai la vita dal mezzo in ogni cosa. — 4) Tien l' elmo fermo, e fuggirai gli inganni di Satan.

Armuth (Poverta); Geduld (Pazienza); Demuth (Umiltà). Jede von ihnen hält eine Ermahnung an die „Seele.“ Engel und Dämonen streiten sich um die Seele, und wollen sich beidentheils ihrer bemächtigen, und sie nach ihrer Seite hinziehen. Auf die Verkündigung des Urtheils: „Gerettet!“ stieben die Dämonen zurück in die Hölle. Hierauf nehmen Gerechtigkeit und Barmherzigkeit die Seele in die Mitte, und führen sie, ihr Schutzengel vorauf, den himmlischen Regionen entgegen. Während die Seele auf ihrer Himmelfahrt in die ewige Seligkeit eintaucht, singt der Engelchor die Schlussstrophe:

Beglückte Seele, die vom Leib geschieden,
Und deinem Gott in Liebe nun verbunden:
Das Leben ward, ein ew'ges, dir beschieden;
Du hast es fromm im Himmelreich gefunden.
Und wirst im Brautgewand, im Himmelssaale,
Theilnehmen auch am hehren Hochzeitsmahle.

O felice Alma, che dal corpo sciolta,
E per amor congiunta col tuo Dio,
La vita t'è donata e non t' è tolta;
Sei fatta ricca di un prezzo si pio!
E con veste si belle e nuziale
Al convito starai celestiale.

Dieses auszugsweis mitgetheilte, durch seine Personificationen von Seelen- und Geisteskräften den „Moralitäten“ verwandte Allegorienspiel erinnert an jenes indische Drama Prabodha-Chandrodaya [1], „Aufgang des Mondes der Erkenntniss“, oder „Geburt des Begriffes“, dessen allegorische Figuren jedoch mehr logisch-metaphysische Systeme als dogmatisch-mystische oder sittlich religiöse Hypostasien und Intelligibilien vorstellen. In näherer Beziehung steht obige Mysterie von der Seele mit den bereits besprochenen, geistlich-moralischen Allegoriendramen der anglo-normännischen Trouvèren, des Guillaume Herman und Etienne Langton [2]) z. B., aus dem Anfang des 13. Jahrh.; wie diese vielleicht, durch Vermittelung der Kreuzzüge, von ähnlichen byzantinischen Allegorienspielen mochten angeregt worden seyn, derglei-

1) Gesch. d. Dram. III. S. 337 ff. — 2) s. oben S. 15. 107 f.

chen, so viel uns bekannt, sich zwei erhalten, die aus dem 12. Jahrhundert stammen.[1])

Das eine derselben: die verbannte Freundschaft[2]) hat Herrn (κυρός d. h. κύριος) Theodoros Prodromos zum Verfasser. Unter Freundschaft (φιλία, Amicitia) wird hier jene Wechselbezüglichkeit aller Dinge verstanden, jenes geheimnissvolle Band, „das die Welt im Innersten zusammenhält“: die Harmonie der Wesen; der unsichtbare, feinste und unzerreissbare Faden, woran Welt- und philosophische Systeme, woran Dichterschöpfungen, innere und äussere Naturen, selbst die Catilinarischen Existenzen, kurz Alles, was da lebt und weset, gleich den am dreieinigen Halse der indischen Trimurti prangenden Perlenschnüren aufgereiht schweben. Es ist die „Freundschaft“ (φιλία) des Empedokles, die mit ihrem Widerpart „Feindschaft“ (νεῖκος) bei ihm den Bestand des Weltalls im Grössten wie im Kleinsten begründet, worauf auch unsere Einleitung behufs ihrer eigenen Grundbestimmungen Bezug zu nehmen hatte.[3]) Für die Poeten eine Seelen- und Liebes-Sympathie und Wahlverwandtschaft, eine Geister- und Wesen-Magnetik, ist dieses „Band der Freundschaft“ für die Philosophen ein metaphysisch-ontologischer Zusammenhangs-Begriff, und ist, seit Keppler und Newton, für die Physiker eine materiell-physische, im Grunde nicht minder unbegriffene und mystische, durch Abstossung und Anziehung in die fernste Ferne wirkende Grundkraft der Atome, genannt Schwere:

Müssig kehrten zu dem Dichterlande
Heim die Götter, unnütz einer Welt,
Die, entwachsen ihrem Gängelbande,
Sich durch eignes Schweben hält.[4])

d. h. das äussere Gängelband der Mythologie und das transcendente der Metaphysik ist für die Physiker ein inneres Gängel-

1) Miscellanea Graecor. aliquot script. Carmin. etc. ed. Michael Maittaire. Lond. 1722. p. 29 ff. u. 118 ff. In neuerer Zeit hat Dübner beide kleine dramat. Allegorien in seine Sammlung Poet. graec. christian. aufgenommen. — 2) Τȣ̃ Κύρου Θεοδώρου Προδρόμου Ἀπόδημος Φιλία: Cyri Theodori Prodromi Exulans Amicitia. Die erste Ausgabe ist von 1549 Paris bei Guill. Morel. 4. Griechischer Text mit Conrad Gesner's lat. Uebers. — 3) Gesch. d. Dram. I. S. 5 ff. — 4) Die Götter Griechenlands. Schiller s. W. I. S. 103.

band, jener Bindfaden, geworden, der durch die Atome sich ungefähr so hindurchzieht, wie Münchhauses Bindfaden durch das Innere seiner Enten, und sie auch ähnlich wie diese verbindet.

Was thut nun unser Byzantiner aus dem 12. Jahrh., unser Kyrios Theodoros Prodromos? Er dreht dieses Gängelband zum Eheband; personificirt das Eheband zur Philia, Ehegattin, von Wem? Vom Kosmos, Humboldt's Kosmos? Kein Anderer; bezeichnet aber diesen Ehegatten, Kosmos, behufs näherer Charakterisirung, als Kosmos, genannt „menschliches Leben“ [1]), welcher Kosmos sein rechtmässiges Weib, die Philia, verstösst, aus dem Hause jagt und mit ihrer Todfeindin, der Feindschaft in Person (*Ἐχϑρά*), auf Anstiften von deren Magd und Kupplerin, der Thorheit (*Μωρία*), hochzeitet.

In solcher Lage begegnet die verstossene Philia, dem Begriffe nach eigentlich das zerrissene Eheband in Gestalt einer dramatischen Leidensheldin, einem Wildfremden, schlechtweg genannt „der Fremde“ (*Ξένος*) [2]), dessen zweite etymologische Bedeutung „Gastwirth“ (Hospes, Nebenform von Hostis Feind), als Fremdenbeherberger, Fremdenwirth, ihn nur um so entschiedener zum Allerweltsfremden kennzeichnet, zum Wildfremden schlechthin; mit der Nebenform Hostis; zum Feinde der ganzen bei ihm einkehrenden Menschheit, von deren Spolien und Exuvien der Hospis-Hostis lebt und sich bereichert. Mit diesem Xenos *κατ᾽ ἐξοχήν* trifft nun die verstossene Philia, verehelicht gewesenen Freundschaft, geborene Personification des zerrissenen Ehebandes, zusammen; erzählt ihm von den empörenden Misshandlungen, die sie von ihrem Manne, Kosmos, hatte erdulden müssen; geht dann auf ihren anfanglosen Ursprung über, da sie vielmehr der Ursprung aller Dinge sey und des Zusammenhanges der Welt mit Gott; geht auf ihre Weltmission über, die der Weltbestand selber ist; zeichnet ihm mit Einem Wort, richtiger mit dritthalbhundert Trimeter-Versen auf zehn Seiten Grossquart, ein Riesenbild von ihrer Person oder Personification, ein Selbstportrait, dem die Bavaria auf der Walhalla, in deren Schädelhöhle sämmtliche Berühmtheiten aus Barvaria's Gegenwart sich bequem

1) Im Argument *κόσμος ἤτοι βίος ἀνθρώπινος*. — 2) Die Lacedämonier nannten die Perser *ξένους* d. h. *πολεμίους* Feinde.

unterbringen könnten, nicht an's Knie reicht. Xenos ist von dem Portrait so entzückt, dass er sich stehenden Fusses in das Original verliebt und der Philia Haus, Herz und Hand anbietet. Doch muss er vorher sein Hochzeitsexamen bestehen und seinen Heirathskatechismus aufsagen:

Philia. Kannst du, als Morgengabe, Brautgeschenke mir,
Wie ich sie fordre, bringen; magst um mich du frei'n.
Xenos. Was für Geschenke, sprich, verlangst du denn von mir?
Philia. Vermagst du dich zu freuen über fremdes Glück?
Xenos. Das kann ich.
Philia. Und mitfühlen fremdes Leid?
Xenos. Auch diess.
Philia. Und wirst nicht falsch seyn, doppelzüngig von Gemüth?
Vielmehr so sprechen immer, wie es dir ums Herz?
Xenos. Nur so. Doch frage Andres noch.
Philia. Stets nach
Den eignen Vortheil dem des Nächsten setzen?
Hospes. Ja,
Das will ich.
Philia. Wirst selbst sterben können für den Freund?
Hospes. Selbst sterben.
Philia. Nicht beneiden deine Neider?
Hospes. Nein.
Philia. Und lieben den Missgünst'gen?
Hospes. Lieben will ich ihn.
Philia. Zu rasch versprichst du, fürcht' ich; und dass nicht dem Wort
Entspricht die That.
Hospes. Ich schwör' es feierlich dir zu.
Philia. Bleib treu dem Eidschwur, denn vertrauend folg' ich dir.
Ἄθρει τὸν ὅρκον, ὡς ἐμὲ ξυλλαμβάνεις.

Mit diesem Verse bringt Philia sich und die Allegorie unter die Haube. Ob der „Gastfreund" als zweiter Ehemann sein Gelöbniss besser halten wird, als der erste, ficht unser dramatisches Bedenken weniger an, als der Umstand, dass der ideelle Werth des allegorischen Gesprächspiels gerade in demjenigen Theile desselben liegt, der die „verbannte Freundschaft" auch aus dem Bereiche dramatischer Conception verweist. Wir meinen jene, die äussere und innere Welt durchfliegende Selbstschilderung, die den Dialog zu den Monologen, ja zu den allegorischen Lehrgedichten verbannt. Der Uebelstand wäre, in Betracht der Bedeutungslosig-

keit des an sich nicht unebnen Witzspieles, kaum einer Bemerkung werth, wenn das völlig Undramatische jener Selbstcharakterisirung nicht gleichwohl doch das eigentliche Wesen des dramatischen, wenn auch in embryonischer, oder bezeichnender ausgedrückt, in elementarer Form, in sich trüge: Einmal die durch das All, „die grosse und kleine Welt“ ergossene Sympathie oder Harmonie; und ferner auch die leise Ahnung eines dramatischen Ganges, Fortschreitens, ja einer dramatischen Gipfelung, indem jene Schilderung von dem Einklang unter den übersinnlich himmlischen Wesen, ausgehend von der zwischen Gott und seinen Engelschaaren herrschenden, nur durch das Princip der Selbstsucht und des Hochmuths, durch Lucifer, unterbrochenen Harmonie, und hierauf in die innere Verbindung der sinnlichen Erscheinungen, der Naturdinge, sich versenkend — die Uebereinstimmung aller Ordnungen der Wesensreihen und Geschlechter, der Elemente, der Jahreszeiten, des lebenvoll Bewussten, wie der Massengebilde preist, und bis zum geselligen Triebe und Verbande sich erhebt, dessen herrlichste Blüthe, die Liebe, in jeglicher Form: der bräutlichen, der Kindes- wie der Menschenliebe. Und nun als Schluss und Tabor-Gipfel die Verklärung derselben in der erhabenen göttlichsten Liebe; ihre Verklärung; der Weltharmonie, der Zusammenstimmung alles Erschaffenen mit dem Schöpfer, der Philia Verklärung, höchste, weltbeseligende und heiligende Offenbarung als Gottesliebe in Gestalt des Menschensohnes:

Und nun das Grösste, dem das Wort verstummend schweigt,
Den Gott, den Allerschaffenden, des Vaters Bild;
Den Logos, Ihn, den Unaussprechlichen,
Das hehre Licht, den Glanz, den Allerleuchtenden;
Der Wesen und Naturen innerste Substanz;
Allewigen Geist, der, zeitlos, Schöpfer doch der Zeit:
Ich[1]) war's die Ihn zum Niedergang in diese Welt
Bewog; Sich kleiden liess in schmerzenvolles Fleisch;
Anziehn des Menschenleibes purpurn Blutgewand,
Vom Herzblut einer Jungfrau-Mutter ganz durchtränkt; —
Ihn dulden, leiden, sterben hiess. O welche That
Der Liebe, die ein solches Werk des Heils vollbracht;
O welches unfassbare Liebesopfer: dass

1) Die Philia.

Dem Zeitlich-Fleischlichen sich Der hat eingesenkt,
Der allen Fleisches, aller Zeiten Fürst und Herr.
Und dass Er sein, im Menschen schuldbefleckktes, Bild
In Seines Leidens Schmelzgluth neu hat umgeprägt!

Εἴπω τὸ μεῖζον, καὶ σιγάτω πᾶς λόγος.
Ἐγὼ θεὸν τὸν ὄντα τὸν παντεργάτην,
Τὸ πατρὸς ἐκσφράγισμα, τὸν μέγαν λόγον,
Τὸ παμφαὲς φῶς, τὴν ὑπέρθεον φύσιν,
Τὸν ἄχρονον νοῦν, τὴν χρονουργὸν οὐσίαν,
Ἐλθεῖν ἔπεισα μέχρι γῆς καὶ τῶν κάτω,
Καὶ τὴν παθητὴν προσλαβεῖν ὅλην φύσιν,
Καὶ σωματικὴν ἐνδυθῆναι πορφύραν
Ἐκ παρθενικῶν αἱμάτων ὑφασμένην,
Παθεῖν, θανεῖν. Φεῦ τῆς τασαύτης ἀγάπης,
Δι' ἧς τοσοῦτον ἔργον! ὦ φίλτρου ξένου,
Δι' ὃ χρονικῶς μίγνυται τῷ σαρκίῳ·
Καὶ συνανιστᾷ τὴν πεσοῦσαν εἰκόνα,
Ἐν τῷ καθ' αὐτὸν ἀναχωνεύσας πάθει. [1])

Den kosmischen Lichtnebeln vergleichbar, stellt des Theodoros Prodromos byzantinisches Gesprächsspiel von der verstossenen Philia in ihrer undramatischen Selbstschilderung einen ähnlichen formlos kosmischen Lichtfleck vor, der die Lichtkerne dramatischer Gestaltung enthält. Es ist ein Drama potentia, wenn auch nicht actu. Nichts derart lässt sich dem zweiten byzantinischen, aus derselben Zeit stammenden allegorischen Spiele, „von der *Τύχη* (Glücksgöttin) und den Musen“, nachsagen. Der Verfasser, Michaelos Plocheiros, nennt es: *Δραμάτιον*, ein kleines Drama [2]), dem aber mehr das „kleine“, als das Drama zukommt, wiewohl das Drämchen fünf Personen in's Spiel bringt, sich auf gar keine Schilderungen einlässt, und in dieser Beziehung ganz fleckenlos, d. h. frei von jedwedem dramatisch kosmischen Lichtnebelfleck, gepriesen werden darf.

Ein Landmann (*Ἄγροικος*) nimmt die auf der Wanderung begriffene und daherwankende Glücksgöttin, Tyche, gastfreundlich auf und erzeigt ihr alle Ehren. Darüber geräth sein Nachbar, der Weise (*Σοφός*), aus dem Häuschen, und schimpft und schmäht: wie er eine so liederliche Person, die alle Welt ver-

1) Maittaire a. a. O. p. 104. v. 136—150. — 2) Das. p. 118—128.

führe und vom rechten Wege ablocke mit solchem Willkommsgrusse als dreimal Gesegnete (τρισολβία) empfangen könne, sie, die eine dreimal Unselige und Verworfene (τρισαθλία). Der Bauer warnt ihn, eine so mächtige Göttin zu beleidigen, die Alles sähe. Der Weise verhöhnt ihn mit der allsehenden, die eine stockblinde Göttin (τυφλὴ θεά). Zum Beweise: die verhotzelte, lahme, unselige Alte hätte ihn, den Weisen, eigentlich aufgesucht, und in der Dämmerung die Thüren verwechselt, und, da sie ausserdem seine Thür verschlossen gefunden, wäre sie in die nächstoffene des Bauern blindlings hineingestolpert. Da erhebt Göttin Tyche laute Klage über die Schmähung des Sophos, dessen Weisheit im Schmähen eben besteht, worin er das keifsüchtigste alte Weib aussticht. Tyche schimpft ihn einen schamlosen Schwätzer, Verseschmied und Maulmacher. Die Musen, an die mag er sich halten, das sind seine Göttinnen; sie aber soll er zufrieden lassen. „Häng dich, Dämon“, kreischt er zurück, „und erworge, dass du mich, der Musen Liebling, um ihre Gaben beneidest“ (p. 122. v. 41 f.):

Ἀπαγχονίζου, δαῖμον, ἔῤῥε, συνθλίβου·

Der Fluch ist kaum gesprochen, klopfen schon seine Gönnerinnen, die Musen, an die Thür, mit dem Grusse:

Heil, grösster Stern Du, glänzendster Beredtsamkeit!

Der Stern ist ein Schmutzstern, der Verwünschungen niest, und Flüche von sich sprüht: Geh, sagt er zu seinem Diener, dem Chor, und sieh, was das für Gepoche und Gepolter. Der Diener, Chor, kehrt mit der Meldung zurück: Freu dich, Herr, die Musen sind's, die dich besuchen. — „Jag' sie fort, schlag' ihnen die Thür vor der Nase zu!“ — Diener-Chor giebt ihm ihre Verdienste um ihn zu bedenken:

Sind sie's nicht, die zum gelehrten Redner dich gemacht?

der Weise versetzt:

Was ich mir kaufe für die weise Rednerei!

(v. 56) Ὤνησεν οὐδὲν οὐδαμῶς ἥγε σοφία

Chor. Besitzest du des Wissens reichste Schätze nicht? . . .
Geniessest du des grössten Ruhms und Lobes nicht?

Sophos. Kann Ruhm und Lob den Magen füll'n — nein, schwere Noth!
O der Misere! Bauer, wie beneid' ich dich!
Καὶ πῶς ἔπαινος οἶδε γαστέρα τρέφειν;
Ὦ συμφορᾶς! ὤ, πλοῦτον ἀγροίκου θέλω.

Welche Gesinnungen eines Sophos, wenn der Sophos ernst gemeint ist! Und soll er satyrisch gemeint seyn, welche klägliche Satyre, welche ruppige Ironie! „So willst vom Weisen du ein Bauer werden? sprich!" fragen ihn die eingetretenen Musen.

Sophos. Ein Gerber, ein Steinschneider, ein Gemüsehök,
Schuhflicker, alles lieber, als so'n Lump, wie ich.

Das einzige weise Wort, eines solchen Sophos würdig.

Verachtet sah ich Weisheit, reiche Dummheit hoch
Geehrt; nach Golde drängt, am Golde hängt die Welt.
O wir — Weisen!
Σοφοὺς ἀτίμους, κ᾽ ἀσόφους τιμουμένους.
Χρυσὸς γὰρ ἄρτι καὶ λαλεῖ, ἠδὲ σέβεται.

Diener-Chor beschwört ihn bei seinem weisen Namen, dessen Leumund in Gegenwart der Musen wenigstens nicht zu kränken. Die Musen stimmen eine Wehklage darüber an, dass sie, der Rede Meisterinnen, von ihren eigenen Jüngern geschmäht und gehasst werden:

Der Schmähung, deines Hasses Grund — so nenn' ihn doch!
Sophos. Der Hunger, Bettelschwestern! Hunger und kein Geld!
Kein Geld! Hab weder Gut noch Herrlichkeit der Welt.
Kein Hund möcht mehr so länger leben.
Musen. Wie? Lässt Kohl
Und Kräuter doch die Erde wachsen, die Hüll' und Füll.
Sophos. Kohl? Kräuter? Prügel die Hüll' und Füll' auf eurem Fell
Lässt dieser Stock gleich wachsen, packt ihr euch nicht zur Stell'.
Musen. Den Zorn beherrschen lerntest du, doch kannst du's nicht.
Sophos. Mensch bin ich, und soll Gras wie'n Esel fressen? Gras?
Ἄνθρωπός εἰμι· τί φάγοιμι τὴν χλόην;
Ὄνῳ παρεικάσαιτε τὸν τάλαινα ἐμέ.
Vergleicht ihr einem Esel mich, mich Elenden?

Zu ihrem Unglück mischt sich noch die Glücksgöttin, die Tyche, in den Streit, und giesst das Bad aus:

Halt's Maul, du schäbige Vettel du, Anstifterin,
Urheb'rin allen Unheils! tragen soll ich wohl
Diess zottige Kleid da, rauhhaarigen Lappen? Kohl
Und Kräuter kau'n wie Eber thun im wilden Wald?
Ὡς οἷα κάπρος ἐκ δρυμῶνος ἀγρίου.

Um aller Logik und aller Musen willen, schrein die neun Musen aus Einem Mund:

Lässt so ein Sophos alle Zügel schiessen? Spricht
Ein Sophos solches krause, ungewaschne Zeug?
Erlosch in dir das letzte Fünkchen von Vernunft?
Τί δὴ τοσοῦτον συγχαλάσας τὰς φρένας,
Ἄκομψα φωνεῖς, ὢν σοφὸς πρὸς τοὺς λόγους;
Οὐχὶ λόγου φῶς σοίγε συγκαλύπτεται;
So büsse dein Gelüste! Sieh der Schätze Gold,
Das, gleich dem Morgensterne, dir entgegenglänzt.
Geniess des Reichthums; schwelg' und schlemm', in Ueppigkeit.
(verschwinden.)

Sophos. Das will ich! — doch bedenkst du auch, was kommen mag?
Wenn nur nicht aus der Pfann' ich in die Kohlen fiel!
Δέδοικα, μήπως εἰς ἐναντίον πέσω.

Damit hat das Dramation des Michael Plocheiros ein Ende. Die Musen könnten ihm, wie seinem Weisen, zurufen:

Erlosch in dir das letzte Fünkchen von Vernunft?

Kann nun ein Mensch klug werden aus dem, was dieser Weise eigentlich will? Er tobt gegen die Glücksgöttin zwangsjackenmässig; er wüthet gegen die neun Musen, als hätte er zehn helle Teufel im Leib. Er schmachtet nach Gold und Wohlleben; und stösst das Glück mit Füssen, wie ein wilder Esel. Die Musen werden ihm zu Liebe eben so viele Glücksgöttinnen, und überschütten ihn mit Glücksgütern: und kaum im Besitze der ersehnten Schätze, mitten in seinem unverhofftesten Glücke, lässt sich unser Sophos so viel graue Haare um die Zukunft wachsen, dass er dasteht wie ein zu Buridan's Esel geborener Weise. Wie? oder sollte der Michael Plocheiros doch seine besondern Gedanken bei dem Sophos gehabt haben? Bei seinem Weisen den Menschen schlechthin im Sinn gehabt haben, dessen Weisheit eben darin besteht, dass er nie recht weiss, was er will? Sollte den

Faust schon geahnt haben? statt dessen er aber nur ein byzantinisches Mondkalb, in Gestalt eines allegorischen Dramation, zur Welt gebracht hätte? Eine grosse Aehnlichkeit dieses Sophos mit Faust, aus dessen schliesslichem Wollen und Streben bis auf den heutigen Tag noch kein Mensch klug geworden, wie die eben so zahlreichen als tiefsinnigen Faust-Erklärer beweisen — eine gewisse Aehnlichkeit ist nicht zu verkennen; diese nämlich: dass unser Sophos mit den Musen bricht, und den Gelehrten an den Nagel hängt, wie Faust, um sich in die Strudel und Wirbel der Sinnengenüsse zu stürzen, und dem Teufel rastlosen Sinnentaumels mit Leib und Seele zu verfallen. Dass aber Michael Plocheiros Etwas derart in petto gehabt — um das zu glauben, müsste man mehr als ein Judaeus Apella seyn; müsste man das ganze Collegium der Faust-Erklärer vertreten können. Der letzte Vers des byzantinischen Sophos, der wörtlich lautet: „Zu stürzen fürcht' ich in das andere Extrem", könnte sogar auf einen „zweiten Theil" zum Dramation schliessen lassen, der einen solchen Rückfall aus dem sinnlichen Saus und Braus in eine verzweifelte Lage, und in Folge dessen eine gewitzigte gebesserte Umkehr zur Weisheit und zu den Musen schildern mochte. Danach hätten wir im vorliegenden Dramation ebenfalls nur — das wäre die zweite, wenn auch blos negative, Aehnlichkeit — hätten wir ebenfalls nur „Ein Fragment", dessen Ergänzungs-Katharsis uns leider die Musen des byzantinischen Sophos nicht gegönnt; wogegen die Musen des deutschen Sophos, nachdem er ihnen und der Weisheit den Laufpass gegeben, von dem Schlusstableau, seiner Läuterung und Himmelfahrt, den Vorhang, als „Zweiten Theil", vor unsern Augen wegzog. Eine gar wunderbare dramatisch-kathartische Läuterung und Himmelfahrt, der wir nicht genug werden nachstaunen können.

Für's Erste nun aber unsere Umkehr vom byzantinischen und, zum Aergerniss der Recensions-Exemplare, am ungehörigen Ort und an den Haaren — unserer Meinung nach freilich, an den drei vordern Haarzöpfen der „guten Gelegenheit" [1]) — herbeigezogenen deutschen Sophos, der zum byzantinischen passt,

1) Fronte capillata est, post est Occasio calva. Caton. dist.

wie die Faust auf's Auge. Flugs denn wieder eingelenkt in das Geleis der italienischen Mysterienspiele. Doch wo gleich finden? hoc opus, hic labor — wo blieben wir doch? Das kommt von den leidigen „Excursen", die beständig aus den gewiesenen Wegen des schulgerechten Ochsenschrittes abspringen. Die nächste culturgeschichtliche Behandlung der Theatergeschichte wird zeigen, wie man auf diesen Wegen seinen ordentlichen Stiefel geht; sträcklich und fürbass, was nur das Zeug eines solchen Stiefels, vermöge seiner Wahlverwandtschaft mit dem Ochsenschritt, halten mag. Ein neuer Seitensprung! Reitet euch der Mephistopheles? — Habt Nachsicht! Nicht Jedem ist es gegeben, den bezeichneten Schritt einzuhalten; Non cuivis hominum contingit adire — Bovillas. „Es irrt der Mensch so lang er strebt"; doch auch die Geschichte des Drama's ist „in ihrem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewusst." Schon hat sie sich wieder auf ihm zurecht gefunden, Dank dem herzhaften Sprung von Giov. Palermo's Palatinischen Handschriften zu den gedruckten italienischen Mysteriendramen, die bis zum Jahre 1861, wo Palermo's Prachtwerk erschien, für die ältesten erhaltenen Stücke dieser Art galten; unter denen wieder Feo Belcari's Rappresentazione: die Opferung des Isaac (Il Sagrifizio d'Issac) einstimmig als das früheste betrachtet ward.

Die gewöhnliche Bezeichnung für das italienische „geistliche" Drama ist Rappresentazione. Dasselbe hatte aber auch noch andere Namen: „Festa" z. B. Nicht selten findet man Rappresentazione e festa verbunden. Oft liest man Rappres. auf dem Titel und als Ueberschrift des Stück-Anfanges selbst: Comincia la festa: „das Festspiel beginnt." Oder vor dem auch Annunziazione, „Ankündigung", genannten Argomento, das in der Regel ein Jüngling als „Engel" sprach: L'Angelo annunzia la Festa: „der Engel kündet das Festspiel an." Das Argument vertrat die Stelle des Prologs, und hiess Annunziazione, weil es den Zuhörern den Inhalt der Vorstellung (Rappresentazione) angab. Manchmal steht die Bezeichnung „festa" am Ende des Stücks. Beim Bekehrungsspiel Teofilo z. B., wo es am Schlusse heisst: Finita la festa di Teofilo.

Ein dritter Gattungsname für „heiliges" Drama ist Storia, „Historie." So im Spiel vom heil. Alessio:

Ci doni grazia per sua cortesia
Che questa Storia vi possiam mostrare.

Er schenke uns in Hulden seine Gunst,
Dass diese Storia wir euch zeigen können.

Und nicht blos geschichtliche Legenden-, auch Parabel-Spiele und Moralitäten führen den Titel Storia. Daher heisst es in der besprochenen Mysterie „von der Seele", in der Commedia spirituale dell' Anima — beiläufig gesagt, nächst dem Spiel von der „Bekehrung der heil. Maria Magdalena", das einzige Drama unter den italienischen Mysterien, das den Titel Commedia hat —:

Or state attenti a questa nuova Storia
Acciochè la tenghiate in memoria.

Merkt auf und hört die heilige Geschichte,
Dass ihr im Geist bewahret die Berichte.

Ferner hiess ein heiliges Drama auch Esempio, „Beispiel." Der Name Misterio kommt gleichfalls vor, und nicht blos für solche, die das Glaubensmysterium behandeln. So wird das Spiel von der „Auferstehung Christi" als Misterio bezeichnet:

Questo Misterio glorioso e santo
Vedrete recitar con dolce canto.

Lauscht dem Mysterienspiel, dem heilig-schönen,
Euch dargestellt in süssen Sanges Tönen.

Die angegebenen fünf Benennungen: Rappresentazione, Festa, Storia, Esempio und Misterio sind als Synonyme zu erachten.[1]) Die Unterscheidung, wonach Esempj, „Exempel", einzelne Thaten der Heiligen; „Historien" das ganze Leben derselben zur Darstellung bringen[2]), hält nicht durchgängig Stich. Darstellungen aus dem Leben der Heiligen heissen Vite. Sind die Heiligen zugleich Märtyrer, wird das Spiel Passione und Martirio genannt. Ist der Stoff aus dem alten Testament genommen, nannte man dergleichen Vorstellungen Figure. Vangeli, Evangelien, wenn der Gegenstand dem Evangelium entlehnt war, wie das Spiel vom verlorenen Sohn; vom reichen

1) Osserv. d. Cionac. p. XI. — 2) Alt, Theater und Kirche S. 519.

Mann und armen Lazarus u. s. w. Die Fausti endlich entsprachen unseren Moralitäten. Bei den ältesten dieser geistlichen Dramen findet man noch keine Eintheilung in Acte und Scenen. Bei den späteren kommt schon eine Scenengliederung vor. Das Heiligen-Drama S. Chiara d'Assisi z. B. ist in 12 Scenen abgetheilt. Andere in 3 Acte, mit den entsprechenden Scenen. Der Aman hat schon 5 Acte und einen Schlusschor nach jedem Act. In den Acten selbst nimmt ein besonderer Chor an den Gesprächen Theil, aber nicht singend, sondern sprechend. E dentro l'opera v'è anche il coro Parlante.[1])

Sämmtliche genannte Spiele kamen mit Gesangbegleitung zum Vortrag. Einzelne Partien wurden als Cantilenen und Arien gesungen; doch nicht, wie der spätere Opern- und Kunstgesang, nach Notenschrift, so viel uns bekannt. Was aber diesen Spielen eine besondere Bedeutung gab, war die prunkhafte Ausstattung; die Maschinerien, Fernsichten, Aufzüge, Turniere, Schlachten, „Barrière“[2]) genannt; Hofgepränge und Festmahle (Bandite), Chorgesänge und Tänze. Einen Begriff von dem Maschinenwesen und den Kunstwerkern, den Ingegneri, giebt Vasari in den schon angeführten Stellen seiner Künstlerbiographien. Den Ingenieur Cecca namentlich preist Vasari vor allen Andern, als solchen Kunstmeister. „Die Wolken“, schreibt er im Leben des Cecca, „welche am Feste des heil. Johannes Umzüge hielten — eine gar sinnreiche und schöne Kunstarbeit — waren Cecca's Erfindung. Jene wahrhaft herrlich schönen Schauspiele fanden nicht nur in den Sälen der Brüderschaften, sondern auch in den Privatwohnungen der Edelleute statt, die Vereinsgesellschaften bildeten und zeitweise sich zu festlichen Spielen und Vorstellungen zu versammeln pflegten. Unter ihnen befanden sich viele kunstgebildete Werkmeister, welche die Herrichtungen zu solchen Theaterfestspielen (di cotali Feste) besorgten.“

Cionacci hebt den grossen Nutzen hervor[3]), den diese Vorstellungen der Stadt brachten: Die grossen Summen, welche derartige Feste erforderten, kamen den Meistern, Gesellen und Arbeitern vorzugsweise zu gut. Den grössten Vortheil aber zogen Kunst

1) Quadrio III. p. 54. — 2) Schranken-Spiele; Lustgefechte in Schranken. — 3) a. a. O. p. XV.

und Handwerk. Welchen Aufschwung musste nicht die Zeichnungs-, die Maschinen- und Messkunst bei solcher Verwendung und Betriebsamkeit nehmen! Ob auch die dramatische Kunst? — Diese Frage wird am besten die Prunkoper beantworten. Die italienische Mysterie, in der Form wie sie vorliegt, hat bereits ihren ursprünglichen Volkscharakter verloren; sie tritt uns schon als Hofpoesie, als Salon-Mysterie entgegen. Ihr schmuckes Wesen, ihr vornehm zierliches Octaven- und Terzinenkleid, das sinnlich Musikalische in ihrer ganzen Erscheinung und Darstellung — Alles arbeitet dem Operndrama in die Hände, und stumpft das geheimnisstiefe, leiselauschige Ohr der Seele ab für die geistigen und geisterhaften Offenbarungen der Poesie des innern dramatischen Lebens und Webens. Der Reiz des sprachlich-musikalischen Wohllauts übertönt die Herzens- und Seelensprache. Der lyrisch-epische Tonfall dieser kunstreich gereimten Versstrophen, die im liturgisch-feierlichen, mit dem Gottesdienste verbundenen Kirchendrama — ähnlich wie die Chorstrophen der attischen, ursprünglich ebenfalls liturgischen Tragödie — durchaus an ihrem Orte scheinen, — der lyrisch-epische Tonfall lässt die ewigrege, ruhelose, wellenhaft gebrochene Ausdrucksweise des gesprochenen Dialogs nicht zu Worte kommen. Dieser, um eine französische Redensart zu brauchen, spricht à bâtons rompus; während die Ottava und Terza Rima feierlich-vollwogig erklingen, wie aus gleichmässig aneinandergereihten Orgelrohren. Die kunstreichsten Versuche, die Stanze und Terzine dialogisch zu brechen, wie diess in den Lustspielen, und am meisterlichsten von Michel Angelo Buonarroti genannt Il Giovane, in seiner Komödie La Tancia z. B., geschieht, vermögen doch nicht der dramatischen Wechselrede jenes reissende Gefälle, jenes reizbar-straffe und zugleich erregsame Muskelspiel zu geben, das den Charakter dieses ununterbrochenen Wortgefechtes, so zu sagen, oder Redezweikampfs, bezeichnet. Den Uebelstand hob zwar der sogen. verso sciolto, unser fünffüssiger, reimloser Jambus, der blank-verse der Engländer, und frühe genug, da dieses von Dante's Lehrer, Brunetto Latini in seinem Gedichte „Mare amoroso“ [1]) zuerst gebrauchte Versmaass, der verso sciolto, von Georgio Trissino, dem

1) Handschriftlich, s. Trucchi a. a. O. I, 165 f.

Dichter der ersten classischen Tragödie, Sofonisbe (1515) in der Tragödie, und in der Komödie von Jacopo Nardi [1]) zuerst eingeführt ward. Doch wer weiss, ob der verso sciolto dem Genius der italienischen Poesie und Sprache überhaupt zusagt, die uns, um es gleich hier auszusprechen, zu musikalisch für das Drama, zu vibrirend erscheint, und deren Wortkörper zu sonor und vollausklingend in's Ohr fällt. Die italienische Sprache, mithin der italienische Geist, ist zu sinnlich, ist nicht seelen- nicht geisterhaft, nicht metaphysisch, nicht transcendent genug für das Drama, dessen eigenste und mächtigste Wirkungen sich aus der tiefen Innerlichkeit eines gedankenhaften Seelenlebens hervorspinnen. Selbst Dante's mystisch übersinnliches „Paradies" löst sich in einen Gesang der Seelen auf.

Betrachten wir eine dieser Rappresentazioni näher, und gleich die älteste der im Druck erschienenen: die schon erwähnte „Opferung des Isaac." Sie mag und muss uns für die 96 übrigen schadlos halten, die Leon Allacci [2]), und nach ihm Cionacci in seiner mehrgenannten Einleitung zu den Rime Sacre des Lorenzo de' Medici aufzählt, und auch der Katalog von Forsette [3]) wiederholt. Die geistlichen Dramen des Feo Belcari werden uns nicht minder die Liste sämmtlicher gedruckten Rappresentazioni repräsentiren dürfen, welche, neuerer Zeit, Colomb de Batines, in seiner Bibliografia [4]) mittheilt.

Feo (Maffeo) Belcari. [5])

La Rappresentazione e Festa d'Abraam e d'Issac suo Figliuolo.

Das Stück ist dem Giov. di Cosmo gewidmet. Es wurde 1444 in der Kirche S. Maria Magdalena, am Castelli Platz, vorgestellt. [6])

1) In seiner Commedia L'Amicizia (1509—1512), an die bald die Reihe kommen wird. — 2) Dramaturgia ed. 1755. — 3) Catalogo di Commedie Italiane. Venez. 1772. 12. — 4) Bibliografia delle antiche rappresentazioni italiane sacre e profane stamp. nei secoli XV e XVI compilata dal Visconte Colomb de Batines. Fir. 1852. — 5) Geb. zu Florenz 1410. Mitglied des dasigen Magistrates 1455, gest. 1484. — 6) Cionacci a. a. O. p. XV. Das Druckdatum, 1485, findet sich auch im Codex des Palermo am Ende der Rappres. angegeben, und rührt, wie Palermo bemerkt (a. a. O. p. 372), „sicher vom Abschreiber her: Finita la Festa d'Abraam composita per Feo Belchari a di 24 d'Ottobre MCCCCLXXXV."

Der Engel kündigt das Festspiel an, erzählt im Allgemeinen den biblischen Inhalt, und tritt dann ab. Hierauf erscheint ein zweiter Engel, der den Abraham herbeiruft, wozu er eine Stanze braucht. Abraham staunend über die Erscheinung des Engels, erhebt sich von seinem Lager, kniet nieder vor dem Boten Gottes, vernimmt den Auftrag; der Engel verschwindet. Abraham noch kniend, erklärt sich bereit zur Opferung: Gott werde den Sohn zu besserem Leben erwecken:

E cosi debbo credere e sperare,
Essendo morto il voglia suscitare.

So muss der Glaub' in mir, die Hoffnung, leben:
Vom Tode werd' ihn Gottes Gnad erheben.

Abraham steht auf und ruft Isaac. Dieser kommt und kniet zu Abraham's Füssen, spricht ehrfürchtiglich seine Stanze, und erhebt sich. Abraham ruft zweien Knechten und heisst ihnen, sich bereit halten; Holzbündel zum Opfer, Feuer und Messer holen. Die Knechte vollziehen den Befehl; bringen den Esel zur Stelle, dem sie die Opfergeräthe aufladen. Abgang. Gleich darauf sieht man die Knechte am Opferberg ihr Frühmahl einnehmen. Dann sagt Abraham zu den Knechten, dass sie ihn unten am Berge mit dem Esel erwarten sollen. Nimmt hierauf das Holz und spricht zu Isaac: Er möchte das Bündel nehmen, ihm auf den Berg nachfolgen; er selbst wolle Feuer und Messer tragen. Genau nach der Schrift [1]), die einzelnen Satzverse des bezeichneten Bibel-Capitels in Ottaven gebracht und nur paraphrastisch dialogisirt.

Auf dem Gipfel des Berges angelangt, spricht Isaac: Alles sey nun zur Stelle; wo aber das Lamm wäre? Das Opferthier sehe er nicht. Abraham antwortet: Gott werde für das Schlachtopfer sorgen. [2]) Hierauf errichten sie einen Altar an der Stätte.

Mittlerweile hatte Sara ihr Hausgesinde berufen, und erkundigt sich nach Abraham, und fragt weinend nach Isaac, den sie seit drei Tagen vermisse. Ein Knecht erwiedert: er habe umhergeforscht, doch hätte ihm Niemand können Auskunft geben. Da bricht Sara in Klagen aus:

1) Gen. I. c. 22. — 2) „Mein Sohn, Gott wird ihm ersehen, ein Schaaf zum Brandopfer" Genes. a. a. O.

O Patriarca Abram Signor mio caro,
O dolce Isac mio, più non vi veggio;
El riso m'è tornato in pianto amaro,
E come donna vo pensando il peggio.
Signor del ciel, se io non ho riparo
Di ritrovargli più, viver non chieggio.
Men doglio mi era di sterile starmi,
Che del marito e figlio mio privarmi.

Erzvater Abram, Gatte, hoch zu ehren,
O süsser Isaac mein, ich seh' euch nimmer.
Mein Lachen kehrte sich in bittre Zähren;
Als Frau denk' ich das Schlimmste mir noch schlimmer.
Seh' ich sie, Herr mein Gott, nicht wiederkehren,
Mag ich auch schaun nicht mehr des Tages Schimmer.
So kränkte nicht, mich kinderlos zu wissen,
Als nun mich schmerzt, Gemahl und Sohn zu missen.

Die Wechselrede zwischen Sara und dem Knecht, der die verzagende Herrin tröstet, theilt die Ottava in vier Verspaare. Den Trostzuspruch des Knechtes erwiedert Sara mit der Frage:

Come mi posso contener dal pianto,
Privata del marito e figliuol santo?

Wie kann ich mich der Thränen denn erwehren,
Beraubt des Gatten und des Sohns, des hehren?

Diese herzansprechende Zwischenscene ist des Dichters Erfindung.

Dort, auf der Opferstätte, wendet sich nun Abraham an Isaac mit Thränen. Er schildert dem Knaben die Freude, die er und dessen Mutter an ihm seit der Geburt gehabt. Er hatte gehofft, den Sohn zum Erben seiner Habe einzusetzen, und dass derselbe die Stütze seines Alters seyn würde. Der allmächtige Gott aber habe anders verfügt:

Ma piace a lui che ti debba offerire,
Nel suo cospetto in santo sacrificio,
Per la qual morte arai gran beneficio.

Doch er verlangt, ich soll vor seinen Augen
Als heilges Opfer hier dich dar ihm bringen.
Gross Heil wird dir aus diesem Tod entspringen.

Der erschrockene Knabe sagt darauf unter Thränen:

O santa Sarra, madre di pietade,
Se fusti a questo loco io non morrei.

O heil'ge Sara, Mutter voll Erbarmen,
Wärst du allhier, du liessest mich nicht sterben.

Tutta è l'anima mia trista e dolente
Per tal precetto, e sono in Agonia:
Tu mi dicesti già che tanta gente
Nascer doveva della carne mia:
Il gaudio volge in dolor si cocente,
Che di star ritto non ho più balía.
S'egli è possibil far contento Dio,
Fa ch'io non mora, o dolce padre mio.

Dein Wort fühl' ich die Seele mir beklemmen;
Und fühl in Todeskampf sie peinvoll ringen.
Du sprachst doch von zahllosen Völkerstämmen:
Aus meinem Fleische sollten sie entspringen.
Die Freude will der Schmerz so überschwemmen,
Dass ich mich kaum zum Aufrechtstehn kann zwingen.
Kannst du von Gott dir Gnade sonst erwerben,
So lass, geliebter Vater, mich nicht sterben.

Doch geht ihm des Vaters Schmerz zu Herzen. Abraham küsst den Sohn und spricht, dass er sich nun möchte entkleiden und binden lassen. Nachdem Abraham Isaac entkleidet, ihm die Hände rückwärts gebunden und ihn auf den Altar gelegt, sagt er: Er möchte zu Gott beten, damit ihn Gott eines frommen Todes sterben lasse. Isaac spricht sein Gebet, mit emporgewandten, weinenden Augen, und bittet Gott, ihn aufzunehmen in die Schaar der Seligen. Dann wendet er sich zu seinem Vater mit den Worten:

.
Prega l'eterno Dio che sua potenza
Mi facci forte, perchè alquanto temo.
Perdonami ogni mia disubbidienza,
Che d'ogni offesa con tutto il cuor gemo.
Ma prima ch'io patisca passione
Prego mi dia la tua benedizione.

Erfleh vom ew'gen Gott, dass seine Stärke
Auch mir Kraft gebe, denn mir bangt die Seele;
Vergieb, wenn ich gefehlt durch Wort und Werke;
Denn ich bereu von Herzen meine Fehle.
Doch eh' du magst das Messer an mich legen,
Bitt ich, mein Vater, gieb mir deinen Segen.

Abraham segnet den Sohn; dann fasst er ihn am Haar mit der Linken, und das Messer mit der Rechten. Sobald Abraham das Messer erhoben, erscheint ein Engel und fällt ihm in den Arm. Mahnt ihn ab vom Opfern des Sohnes [1]) und verschwindet. Abraham fordert freudig seinen Sohn Isaac zu Dankgebeten auf. Isaac dankt dem Herrn, kleidet sich an und steigt vom Altar. Abraham erblickt einen Widder im Gestrüpp, ergreift mit dem Sohn den Schafbock; sie opfern ihn und sprechen, während der Verbrennung des Opfers, ein Dankgebet. Da erscheint ihnen wieder ein Engel, der dem Abraham zahlreiche Nachkommenschaft verspricht. Jubelfreude zwischen Sohn und Vater. Hier spricht Isaac in altklugen Ottaven: von falschen Weisen, so die höchste Freude mit dem Verstande zu erwerben glauben:

Ma credonlo acquistar con l'intelletto,
E non servendo a Dio con puro affetto.

Erstreben Freude mit dem Intellecte;
Nicht dienend Gott mit lauterem Affecte.

Vom Berge niedersteigend singt Isaac eine Jubeloctave:

Tutto se' dolce, Dio Signore eterno,
Lume, conforto e vita del mio core:
Quando ben mi accorto allor discerno
Che l'allegrezza è senza te dolore.
Se tu non fussi, il ciel sarebbe inferno,
Quel che non vive teco sempre muore:
Tu sei quel vero e sommo ben perfetto,
Senza il qual torna in pianto ogni diletto.

Mein Herr und Gott, Du alles Süssen Quelle,
Mein Licht und Trost und Leben meinem Herzen.
Genau erwogen, seh' ich klar und helle:
Die Freuden ohne Dich sind nichts als Schmerzen.
Wärst Du nicht, wär der Himmel eine Hölle.
Mit Dir nicht seyn: ist ew'ges Selbstausmerzen.
Quillst Du nicht, Born des Wahren, Guten, Schönen;
Verkehrt sich jede Lust in Leid und Thränen.

Auf dem Wege nach Haus werden sie von Sara erblickt. Sie eilt auf sie zu, umarmt Isaac und sagt dann:

1) Gen. 22, 12.

Dolce figliuol, conforto del mio core
Nel tuo partir perchè non mi parlasti?
O santo mio compagno e buon Signore
In quanti afanni e pene mi lasciasti!
Ha meritato questo il grande amore
Ch'io v'ho portato, che voi mi celasti
Vostra partita? e son sei giorni stata
Più ch' altra donna afflitta e tribulata.

O süsses Kind, warum, mein einzig Leben,
Gingst schweigend du von mir an jenem Morgen?
Und ihr, den Gott zum Herren mir gegeben,
In welcher Angst lasst ihr, in welchen Sorgen
Mich hier zurück! In welchem Zittern, Beben?
Verdient' ich das um euch, dass ihr verborgen
Die Reise hieltet? Dass sechs ganzer Tage
Ich Aermste nun mich ängstige und zage?

Isaac tröstet die Mutter mit gottesfürchtigem Zuspruch und erzählt ihr den Hergang bei der Opferung in wohlgesetzten, aber in Betracht, dass der Zuhörer alles das mit angesehen, eben nicht nothwendigen, ja sogar entbehrlichen Ottaven. Sara freilich kann nicht anders, als den Bericht mit Verwunderung vernehmen, und dankt zuletzt dem Herrn für die wunderbare Errettung und Erhaltung ihres Kindes.

Zum Schlusse führt das ganze, bei dem alttestamentlichen Spiele (figura) mitwirkende Personal, Abraham und die beiden Engel ausgenommen, von denen der Eine das Festspiel angekündigt hatte, und der Andere dem Abraham auf dem Berge erschienen war, einen von Lobgesang (lauda) begleiteten Tanz aus.

Nach beendigtem Tanze verabschiedet ein Engel das Volk mit einer Schlussoctave.

Der biblische Ton ist in dem Stücke ziemlich treu gewahrt, wie „Figura" zeigt. Empfindungsausdruck, Gedanken, Sprechweise, erscheinen, bis auf einige wenige, diesen Personen unzukömmliche Aeusserungen, naiv, volksthümlich, treuherzig, fromm und innig. Der Dichter, dessen Gemüthsart, der Ueberlieferung gemäss, seinen Dichtungen durchaus entsprach, verleugnet alles überdacht-kunstmässige, und man kann in seinen geistlichen Spielen einen Hauch jener evangelischen Darstellungsweise spüren, die uns in den Bildern aus Giotto's Schule am lieblichsten und

engelgleich in den Gemälden des Giov. da Fiesole, so herzinnig anspricht. Gleichwohl bleibt eine solche sprachlich glatte, schmucke, formgewandte, ja fertige Behandlung dieser Art von Schauspielen doch nur ein künstliches Surrogat für die echte, volksthümlich-liturgische Mysterie; doch nur eine Treibhausfrucht der Schule, der Privat-Poetik. Das patrialchalische Engeldrama stellt gleichsam selbst den „Angelo Annunziatore," den prologirenden Engel vor, der die akademische Mysterie verkündigt, die mit dem heiligen Ottaven-Drama, dem „Martirio," der Rappresentazione di San Giovanni e Paolo, verfasst vom Magnifico Laurenzo de' Medici dem Aeltern (geb. 1448 † 1492) beginnt, und die wir auch in nächster Folge vorführen wollen.

Das akademisch-classische Drama war die aus einem welken Impfreis des griechisch-lateinischen Drama's künstlich gezogene Schmarozerpflanze, die das national-italienische Volksdrama aussog, dessen freie Entwickelung erstickte, und seine ursprüngliche Triebkraft in jene grotesken Missformen der Stegreifkomödie (Comedia dell' arte) zu entarten und zu verwildern zwang. Alle Versuche eines Compromisses oder gar einer Verschmelzung des gelehrten Hof- und Kunstdrama's mit der urheimischen Volks-Atellane mussten in Italien aus demselben Grunde fehlschlagen, aus welchem eine derartige Verquickung des hochernsten Ritterdrama's mit dem Volksdrama, im spanischen Schauspiel durch Lope de Vega, im englischen durch Shakspeare, so wunderbar gelang. Aus dem Grunde nämlich, weil, wie sich zeigen wird, jene, dem christlichen oder romantischen Schauspiel wesentliche Durchdringung beider Style sich in Spanien und England entwickelungsgemäss, genetisch und naturgerecht aus den volksthümlichen Formen des Schauspiels, aus den Mysterien- und Mirakelspielen vor Allem, hervorgebildet hat. Kein anderes Drama erscheint so vollständig in der Wurzel gebrochen, von der Volkswurzel so grundsätzlich abgetrennt, wie das französische und italienische Drama. Mit dem Unterschiede jedoch, dass, wie die Herrschaftsformen in Italien durch das ganze Mittelalter hindurch einen demokratischen Charakter bewahrten, den auch die zum Theil aus dem Volke hervorgegangenen Fürstengeschlechter und Dynastien nicht verleugneten — dass ähnlich auch die hochgebildeten Fürsten Italiens die ursprünglichen Formen der Volkspoesie in ihr Bereich

zogen, als ihr Regal gleichsam, wie etwa das Münzstempelrecht, in Anspruch nahmen, und die Volksprosa zur Hofpoesie umprägten. So finden wir jene Carnevalsgesänge, jene Canti carnascialeschi, von demselben Lorenzo de' Medici, „Der Prächtige" genannt, zu einer eigenen Gattung der Kunstlyrik ausgebildet, von kunstreich geformten Carnevalsliedern, die der volksthümliche Fürst in den Strassen von maskirten Edelleuten vortragen, und vom Volke tanzend nachsingen liess. Er selbst mischte sich bei solchen Festlichkeiten unter das Volk und sang mit. Durch ihn gewannen die alten rohen Carnevalsorgien die Gestalt eines sinnreichen und neuen Schauspiels — bemerkt der Franzose Ginguené. [1]) Dank der fürstlich-poetischen Kunst des „Prächtigen" sang das florentinische Strassenvolk seine rohen und derben Carnevalsspässe voll grober Unanständigkeiten zu feinen Zweideutigkeiten und zu geschmackvollen Schlüpfrigkeiten um, — wie derselbe gelehrte Franzose hervorhebt. Vielleicht kommen wir auf diese octroyirte Volkslyrik noch zurück. Sie beweist jedenfalls, ebenso wie das italienisch-romantische, aus den fränkisch-normännischen Volkssagen umgeformte Hofepos, und wie das aus volksfestlichen Mysterien und geistlichen Spielen zu eleganten, hoffähigen Rappresentazioni umgestanzte Hofdrama, oder wie die zur Hof-Pastrole verfeinerte und verzierlichte Volksidylle — Lorenzo's von Medici Carnevals-Volkslyrik beweist jedenfalls eine demokratisch-poetische Ader in diesem grossen, attisch gebildeten und platonisch gestimmten Fürsten, die zugleich eine tiefpolitische Ader war. Leider hat das gelehrte Schuldrama, und mehr noch die französisch-classische Hoftragödie, jenen, sey's auch künstlichen Zusammenhang der italienischen Kunstpoesie im 15. und 16. Jahrh. mit der Volkspoesie zerstört.

Nächst der frühzeitigen, nach Vorgang der provenzalischen Hofpoesie, auch in Italien erfolgten Zurückdrängung oder Fälschung einer naturgemässen Entwickelung der Volkspoesie, nächst diesem Umstande, dürfte dem Einfluss des französischen Hof-Classicismus vielleicht auch die Gleichgültigkeit zuzuschreiben seyn, welche die italienischen Machthaber, und ihr, wie allerorten, schon im 17. Jahrh. aus der Art geschlagener Adel, in Bezie-

1) Hist. littér. d'Italie t. III. p. 504 ff.

hung auf die als Rappresentazioni noch im Mscpt. vorhandenen zahlreichen italienischen Mysterienspiele, sich haben zu Schulden kommen lassen. Schon Cionacci musste, wie er selbst klagend mittheilt, sein Vorhaben, jede einzelne dieser alten Mysterien zu erörtern, aufgeben, weil sich kein Mäçen gefunden, der die Manuscripte aus dem Dunkel der Vergessenheit hätte ziehen wollen. 1) Wir halten es daher für zweckmässig, da uns keine andern Spiele derart, als die aus Palermo's Palatinischen Handschriften mitgetheilten, vorliegen, mindestens die des Feo Belcari noch namhaft zu machen, und den ungefähren Inhalt anzugeben.

La Rappresentazione dell' Annunziazione di Nostra Donna. „Darstellung der Verkündigung unserer Frauen."

Die Form ist im Ganzen dieselbe wie bei der „Festa d'Abraam e d'Issac." Der Engel kündigt das Festspiel an. Hierauf folgen die vom Engel herbeigerufenen Propheten; unter diesen als Erster Noe, der die Ankunft des Herrn weissagt. Nach ihm tritt der Erzvater Jacob vor, den der Engel auffordert, seine Prophezeihung von Christo vorzutragen (Dí di Cristo come profetasti). Hiernächst lässt sich die Erythräische Sibylle vernehmen; dann die Propheten von Moses bis Zacharja, abwechselnd mit sämmtlichen Sibyllen. 2)

Nach Beendigung dieser Prophezeihungen spricht die Jungfrau Maria ein Gebet zu Gott. Darauf öffnet sich der Himmel, und Gott Vater heisst den Engel Gabriel niedersteigen, und der heil. Jungfrau die Verkündigung bringen. Lobgesang der Engel, die den Erzengel begleiten. Gabriel erscheint vor der Jungfrau, und spricht den Engelgruss: Ave Maria etc., den ein Dialog in Ottaven zwischen Gabriel und der Jungfrau paraphrasirt. Zum Schluss ein Ternale a Maria Vergine, d. h. ein in Terzinen von den Engeln an Maria gerichteter Lobgesang.

Rappresentazione di S. Giovanni Battista, quando andò nel deserto. „Darstellung von St. Johann dem Täufer, als er in die Wüste ging."

1) Le Rappresent. di Feo Belcari. Firenze 1833. Pref. pag. XLVII. — 2) Solche Aufeinanderfolge von messianischen Prophezeihungen ist stehende Norm in vielen der ältesten Mysterien, wie wir sehen werden.

Engel spricht den Prolog in Stanzen. Der junge Johannes zeigt seinen Eltern, Zacharias und Elisabeth seine Bestimmung an, die Ankunft Jesu vorzubereiten, und seinen Entschluss, in die Wüste zu gehen, dort dem Herrn zu leben, und der Sünde zu entfliehen. Zacharias bittet ihn flehentlich, sich nicht unter die Thiere der Wüste zu begeben [1], sondern hier bei seinen Eltern zu bleiben, das Volk zu bekehren, und ihm die Ankunft des Messias zu predigen. Johannes erwidert:

Che avendo a predicar la penitenza,
Bisogna prima ch'io nel gran deserto
Col corpo mio ne faccia esperienza.

Will ich das Volk busspredigend bekehren,
So thut es noth, dort in der grossen Wüste
Am eignen Leib die Busse zu bewähren.

Die Eltern geben ihm den Segen. Johannes legt das härene Gewand an. Mit Schmerz erblickt ihn die Mutter in solchem Anzug; sie fügt sich aber in Gottes Willen. Johannes geht mit einem Lobgesang an Gott in die Wüste. Diese 16 Eingangsstanzen sind von Tomasso Benci gedichtet, der ähnliche Rappresentazioni geschrieben. Von hier ab tritt wieder Feo Belcari mit seinen Ottaven ein.

Johannes in der Wüste. Er ruft die Vorübergehenden an, Busse zu thun:

Apparecchiate la via del Signore,
Ch' egli è nel mondo il vostro Salvatore.

Bereitet euch des Herren Weg' und Pfade:
Denn in der Welt bringt Er euch Heil und Gnade.

Da kommt auch schon der Knabe Jesus aus Egypten zurück, entfernt sich einen Augenblick von seinen Eltern, und begiebt sich zu Johannes hin, den er freundlich begrüsst und fragt: Warum er, so jung, sich in die Wüste begeben. Johannes erkennt durch den heiligen Geist, dass er Jesus vor sich sehe, und kniet vor ihm nieder. Jesus giebt ihm Anweisungen, was er

1) Eine ähnliche Scene fanden wir in dem aus Palermo mitgetheilten Mirakelspiel vom „Jungen Mönche“ (s. oben S. 166).

predigen soll, und dass er nach dem Jordan gehe und dort taufe. Er selbst werde ihn dort, sobald er sein dreissigstes Jahr erreicht, aufsuchen, um von ihm getauft zu werden. Jesus sagt ihm sein Leben und Leiden voraus, bis zu seiner Kreuzigung. Johannes vernimmt weinend den Bericht. Jesus weissagt ihm seine Auferstehung. Alsdann nimmt er Abschied von Johannes, der ihn eine Strecke Weges begleitet, und beim Anblick der Madonna vor ihr niederkniet. Die Mutter Jesu umarmt den Sohn von Zacharias und Elisabeth als den Vorläufer „ihres Messias" (del mio Messia). Dessgleichen Joseph. Die Madonna ermahnt ihn zu einem gottseligen Leben. Johannes kehrt in die Wüste zurück, holt Datteln und frühstückt mit den Reisenden. Ein Engel entlässt die Zuschauer mit einer segnenden Ansprache.

Die Representation gleicht mehr einem Vorspiel zu einem Passionsspiel, und scheint nur die ausgesponnene Verkündung (Annunziazione) des Engels, dessen Rolle Jesus ergänzt und ausführt.

La Rappresentazione di San Panuzio, quando pregò Iddio che gli revelasse a quale uomo Santo egli fassi simile sopra la terra. „Darstellung vom h. Pafnutius, wie er Gott bittet, dass er ihm offenbare, welchem Heiligen er auf Erden gleiche."

Engel prologirt seine Stanze. S. Panuzio spricht knieend obiges Gebet zu Gott. Ein Engel erscheint ihm mit der Weisung:

Simil tu se' a quel cantor sublimo
Che suona e canta in questo borgo primo.

Dort jenem Sänger gleichest du auf's beste,
Der dort zur Laute singt in jenem Neste.

und verschwindet. Pafnutius weiss sich den Sinn nicht zu erklären; verfügt sich an den bezeichneten Ort, um den Sänger und Lautner aufzusuchen. Dieser singt über das Thema: Das Gute freudigen Herzens zu üben:

Rallegrati del ben con ogni buono,
E spera de' peccati aver perdono.

Erfreu' des Guten dich mit jedem Guten,
So kannst Erlass der Sünden du vermuthen.

oder minder wörtlich

> Erfreu dich jedes Guten rein und offen,
> So kannst du auch Erlass der Sünden hoffen.

Nachdem der Sänger sein Lied geendet, ersucht ihn Panuzio, ihm seinen Lebenslauf mitzutheilen. Der Spielmann erzählt, er sey in der Jugend Ladrone (Räuber) gewesen, und lebe nun von Sang und Spiel. Panuzio fragt ihn nach irgend einem guten Werke, das er gethan. Darauf erwidert Jener: als Räuber habe er eine Jungfrau aus den Händen seiner wilden Spiessgesellen befreit und sie ihren Eltern unbeschädigt zugeführt. Seine zweite gute That war: dass er einer armen, dem Mangel preisgegebenen Familie, deren Hausvater wegen Schulden gefangen sass, aus der Noth half, indem er der Mutter der Familie dreihundert Silbergulden schenkte. Von dieser Mittheilung ganz betroffen, ruft Pafnutius:

> O Jesù Cristo, mi Signore e padre,
> Per me non furon fatte mai tal cose.
> Costui vivendo in fra le gente ladre,
> Senz' aver libri sacri o sante chiose.
> Ha fatto opere degne e si leggiadre
> E forse ancor ne son molte nascore:
> Perche dell' umiltà porta l'ammanto,
> Chiamasi ladro, ed io mi tengo santo.

> O Jesus, mein Beseeler und Beleiber,
> Nie konnte solche Sachen ich verrichten,
> Wie dieser, von Gewerb ein Dieb und Räuber,
> Und ohne Schrift noch heilige Geschichten
> That liebreich fromme Werk als Zeitvertreib' er; —
> Und mehr vielleicht, als er mir mag berichten.
> Im Demuthmantel nennt er sich mit Fleisse
> Nur einen Räuber, weil ich Heil'ger heisse.

Der Heilige nennt seinen Namen, und fordert den Ladro auf, sich einem frommen Lebenswandel zu ergeben. Der Spielmann vernimmt den Namen eines durch Heiligkeit und Tugend so berufenen Klausners mit Ehrerbietung, ist hoch erfreut, dass Christus an seinen guten Werken Wohlgefallen gefunden, und erklärt sich bereit, dem frommen Waldbruder in die Einsiedelei zu folgen, und ein heiliges Leben zu führen. Nachdem er diess gesprochen, kniet der Lautenschläger hin, wirft sein Tonzeug fort,

und küsst dem Heiligen die Füsse; worauf dieser ebenfalls niederkniet, den Spielmann und bekehrten Buschklepper umarmt und küsst. Dann erheben sich Beide; der Heilige spricht ein Dankgebet zu Gott, und kehrt mit dem frommen Strauchdieb in seine Waldklause zurück.

Ein dramatisches Sühnmotiv von solcher Beschaffenheit lag ausserhalb des Gesichtskreises der antiken Welt, und erkannte, nächst dem Christenthum, nur der Buddhismus.

Istoria e Vita di S. Bernardino. „Geschichte und Leben des h. Bernhardin."

Das Ganze besteht aus 14 Stanzen, worin der Dichter das Leben des Heiligen erzählt.

La Rappresentazione quando la N. Donna Vergine Maria fu annunziata dell' Angelo Gabriello. „Mariä Verkündigung."

Ein Engel spricht den Prolog. Ein anderer Engel ruft, wie in der ähnlichen schon mitgetheilten Annunziation, die Propheten und Sibyllen auf; sie verkünden nach der Reihe die Kunft des Herrn.

Die heil. Jungfrau erhebt sich um Mitternacht von ihrem Lager, und kniet nieder zum Gebet von drei Ottaven. Auf der Oberbühne, die man anzunehmen hat, knieen alle Engel des Paradieses vor Gott, und Einer bittet den Herrn im Namen Aller: Er möge sich des Menschen erbarmen, dass dieser wieder in Gottes Himmelreich komme. Hierauf knieet Barmherzigkeit (Misericordia) zu Gottes Füssen, und bittet um Erbarmen für die Menschen, die seit 5000 Jahren in der Hölle brennen. Friedfertigkeit (Pace) vereinigt ihre Bitten mit denen der Barmherzigkeit. Gott Vater bedeutet Beide: Er müsse zuvor ihre Gefährtinnen, Gerechtigkeit und Wahrheit, hören, und ruft Beide (Giustizia und Verità) herbei, damit sie ihre Meinung sagen. Gerechtigkeit und Wahrheit besprechen sich leise mit einander, hierauf sagt Gerechtigkeit zur Freundin:

Se tu trai l'uom dell' eterno dolore
Verità manca e la giustizia muore.

Entgeht der Mensch dem ewigen Verderben,
Dann muss Gerechtigkeit und Wahrheit sterben.

Gott Vater erwidert: Sein Sohn möge entscheiden. Die Vier

Tugenden wenden sich nun an den Sohn. Barmherzigkeit zuerst, mit zwei Ottaven, deren letzte schliesst:

> Se non perdoni dandogli salute
> Son quasi morta, e son tan gran virtute.

> Willst du, verzeihend, ihm nicht Gnade spenden,
> Müsst ich, die grösste Tugend, schier verenden.

Die Wahrheit klagt über Barmherzigkeit, dass sie Gerechtigkeit und Wahrheit, zwei Haupttugenden des Sohnes, aus Mitleid mit dem Menschen, ausser Acht lasse. Barmherzigkeit wirft der Wahrheit und Gerechtigkeit Grausamkeit vor. Wahrheit besteht auf ihrem Rechte, wendet sich zum Sohn und erinnert ihn an Gott-Vaters Wort: dass Adam mit seinem Stamme sterben soll. Lebhafter Redewechsel, worin die Ottave in zwei und eine Zeile sich auflöst (stichomythisch) zwischen Wahrheit und Barmherzigkeit. Friedfertigkeit (Pace) tritt vermittelnd dazwischen, und bittet den Sohn, ihr und der Barmherzigkeit Gehör zu schenken.

Der Sohn lässt sich Schreibzeug von den Vier Tugenden geben, und schreibt seinen Urtheilsspruch nieder, den Friedfertigkeit verliest. Der Vermittlungsspruch zwischen Wahrheit und Barmherzigkeit lautet:

> Diesi modo di far la morte buona.

> Das Mittel sey: heilsam den Tod zu machen.

Die Tugenden erschrecken und vermögen nicht zu fassen, wie der Tod gut und heilsam werden könne.

Der Sohn bedeutet sie: Es müsse sich Jemand von solchem Tugendmuthe finden, der zu diesem Zwecke zu sterben bereit, und doch keines Fehles wegen strafbar sey. Auf diese Art würde der qualenvolle Tod keine Kraft haben, den Sündenreinen festzuhalten.

Dieser Beschluss gefällt allen vier Tugenden. Nun durchsucht Barmherzigkeit den ganzen Himmel und Wahrheit die ganze Erde. Barmherzigkeit findet aber unter allen Engeln des Himmels keinen, der genug Liebeserbarmen (carità) hätte; und Wahrheit keinen unter den Menschen, der schuldlos genug wäre, um einen solchen Erlösertod sterben zu können. Fried-

fertigkeit meldet dem Sohn das Ergebniss, und bittet ihn um Rath und Hülfe. Seufzend ruft der Sohn aus:

Questo non può nè uom ne angel fare,
Ma solo Dio può questo meritare.

Diess kann kein Mensch, noch Engel diess vollbringen;
Nur Gott allein kann solche That gelingen.

Befiehlt dem Engel Gabriel in den Limbus niederzusteigen, und dort seine Ankunft und Erlösung vom Sündenfall zu melden:

Pagando il bando del vietato pomo.
Des Apfels, des verbot'nen, Acht zu lösen.

Gabriel klopft an die Pforte der Hölle, und bestellt an Adam (als den Prototypp der Menschen):

Das ewige Wort will
Fleisch werden, und euch durch sein heilig Sterben
Den Himmel, wo man tanzt und singt, erwerben.

Vuol prender Carne, e con sua morte santa
Vi metrà in ciel dove si balla e canta.

Adam antwortet:

D' uscir del Limbo io ho gaudio e conforto,
Ma più mi duol che Dio per me sia morto.

Mich freut's, dass ich den Limbus nun verlasse;
Doch schmerzt mich mehr, dass Gott für mich erblasse.

Gabriel kehrt zurück in den Himmel. Der Sohn ertheilt ihm nun den Auftrag, niederzuschweben zur Stadt Nazaret in Galilea, wo er eine Jungfrau, die Verlobte Joseph's, finden werde. Dieser soll er die Verkündung bringen. Der Engel folgt dem Befehl; findet Maria im Gebet, begrüsst sie u. s. w. Nachdem die Jungfrau die Verkündung vernommen, kreuzt sie die Arme über die Brust. Gabriel entschwebt gen Himmel. Ein Engel spricht die Schlussstanze, worin er den Zuschauern Andacht für die h. Jungfrau an's Herz legt, durch deren Vermittelung sie erlöst worden.

Als Entwurf zu diesen Rappresentazionen des Belcari kann die bereits vorgebrachte Moralität [1]) des normannischen Trouvère

1) s. oben S. 107.

Guillaume Herman, und mehr noch das theologische Drama[1]) von Etienne Langton, Erzbischof von Canterbury, gelten.

La Rappresentazione dell' Ascensione. „Christi Himmelfahrt.“ Beträgt 3½ Seiten, und stellt bloss dieses Tableau dar.

La Rappresentazione del dì del giudicio. „Das Jüngste Gericht,“ von einem Messer Antonio Araldo, den wir bei Cionacci nicht angeführt finden.[2]) Nach Stanze 13 ist bemerkt: Diese in die Rappresent. des jüngsten Gerichts von Antonio Araldo eingeschalteten wenigen (13) Stanzen hat Feo Belcari gedichtet.

Ein Engel hält den Prolog. Ein zweiter mit der Trompete ruft in drei Stanzen dreimal die Todten auf. Dann lässt Minos die Todten sich schaaren. Teufel Calcabrin soll sich an die Spitze der zu Verdammenden stellen.

Erzengel Michael, der auf Christus' Befehl die Guten von den Schlechten gesondert, erblickt unter den Frommen einen Ipocrito (Gleissner) an der Seite eines heiligen Bischofs, und ruft demselben zu: er gehöre unter die Verworfenen. Der Gleissner beruft sich auf sein frommes Bezeigen, seinen Kirchenbesuch u. s. w. Der Erzengel erwidert: er kenne sein Inneres, und dieses widerspreche seinem Gebahren. Der Gleissner will nicht weichen; der Engel muss ihn mit Gewalt zu den Täuschern (Fraudolenti) herüberziehen. Den Kaiser Trajan führt, trotz Einspruch des Teufels, Erzengel Michael, nach Dante's Vorgang, hinüber auf die Seite der Erwählten. Ein Knabe unter dem Haufen der Sünder bittet den Engel, ihn unter die Guten aufzunehmen, und ihm das Bischen Würfelspielen nachzusehen. Der Erzengel schlägt es ihm rund ab. Mehr als die Würfel überliefere ihn „das hässliche Laster, das ich verschweigen muss“ (Il brutto vizio che tacer mi fea). Ein italienisches Laster, das Dante auch seinem Lehrer, Brunetto Latini, im Purgatorio, zum Vorwurf macht; das Goethe's Mephisto in der Schlussstanze des

1) s. oben S. 15. 107. — 2) Palermo führt den Araldo unter den Dichtern in der Abtheilung „Comedia“ auf (II. p. 475). Wir werden noch seiner gedenken.

zweiten Theils von Faust, beim Rundtanze der Engel, in allen Gliedern spuken fühlt, und das hier der Erzengel Gabriel nicht einmal auf Italienisch zu nennen wagt — das kann um so weniger in's Deutsche übersetzt werden. Kaum wagt der Deutsche weiter zu berichten, dass der Knabe seinen Vater darum belangt und anklagt, „der es gestattet.“ Erzengel Michael erblickt König Salomo unter den Sündern zur Linken, wo die „Böcke“ stehen, und zwar die rechten. Er kündigt ihm das ewige Feuer an:

A te ti tolse il senno la lussuria.
Dir raubte schnöde Wollust die Besinnung.

Salomon beruft sich auf seinen Tempel, seine weisen Sittensprüche, und dass er Prophet gewesen. Hilft ihm Alles nichts: Auch Bileam habe geweissagt, und müsse doch in der Hölle braten. Schon wegen seines Götzendienstes muss ihm König Salomon Gesellschaft leisten. Da verwünscht Salomo seine verfluchte Lussuria:

Lussuria maladetta
Per dilettarmi tra' piacer carnali
Mi trovo in questo punto tra' perduti.

Weil ich geschwelgt in fleischlichen Genüssen,
Befind' ich hier mich unter den Verworfnen.
Verfluchte Lussuria!

Kleriker bitten den h. Petrus, als den Vater der Kleriker, sie nach der rechten Seite hinüberzunehmen. S. Petrus aber schilt sie „neue Pharisäer, deren Heucheleien hier nicht am Platze.“ Von Entschuldigungen will er nichts hören:

Schweigt still, langweilt mich nicht, lasst mich zufrieden,
Pero tacete, e non mi date noia.

Die Armen zur Linken klagen dem h. Franciscus, dass sie in die Hölle sollen, während viele von den Reichen zur Rechten stehen, und in den Himmel kommen. Darauf giebt ihnen der heilige Franciscus den Bescheid: das wären Reiche, die in Geduld ihr schweres Kreuz an ihren Goldsäcken geschleppt hätten, und Kirchenmäuse kämen wegen ihrer Armuth allein noch nicht in den Himmel!

Die Kaufleute wenden sich an den h. Nicolaus von Bari: sie hätten so viel Geld unter die Leute gebracht. — Aus Geldgier! ranzt sie der Heilige an.

Die geistlichen Büsserorden (compagnie della disciplina) empfehlen sich ob ihrer Kasteiungen und Gebete der Fürsprache des heil. Hieronymus. Der Heilige erwidert im Sinne des Savonarola:

Le sante compagnie non fur trovate
Per usar ceremonie, o canti o laude,
Ma per tener l'alme vostre purgate
Da molti vizi e da ciascuna fraude.

Die heilgen Orden wurden nicht errichtet
Für Lobgesang und gleissendes Gebahren:
Ihr Zweck ist, rein die Seelen und gesichtet
Von Lastern, Trug und Heuchelei zu wahren.

Alle unkeuschen Weibspersonen flehen um Fürbitte bei M. Magdalena:

La carne e' l mondo e' l diavolo e la gente
L'indusse al vizio brutto e puzzolente.

Das Fleisch, die Welt, die Lockungen des Bösen,
Sind Schuld an unsrer schmutzgen Lust gewesen.

M. Magdalena macht ihnen den Standpunkt klar:

Come volesti voi fuste ribalde.

Wie ihr gewollt, so triebt ihr euer Wesen.

Nun schaaren sich alle Sünder und Sünderinnen zusammen, um bei der h. Jungfrau Vermittelung zu erflehen. Die Mutter Gottes weist streng ihre Bitten zurück. Heulen und Jammern. Christus wendet sich mit Zornblick zu den Verworfenen:

O perversi cristiani, dov' è il frutto
Di tante mie fatiche in voi durate?
I' mi fece uomo e stetti in pianto e letto,
Ecco il segnal delle piaghe portate. . . .

Ihr schlechten Christen! wo, wo sind die Früchte
Der Marter all', die ich um euch erduldet?
Mensch ward ich; trug der Leiden Lastgewichte —
Die blutigen Maale seht, die ihr verschuldet.

Von entsprechenden, nur mitleidvollen Empfindungen ergriffen, lässt der Heiland, auf seinem Niederflug zur Erde, beim Anblick der rückfällig in Sünden verstrickten Christenheit, seine Klagen vernehmen, in jenem wunderlichen Fragment [1]) des grossen deutschen Dichters, der sein Lebelang dem Puppenspiel, wie sein „Jahrmarktsfest zu Plundersweilern," und dem Mysterienspiele nachging, wie seine grosse, einzig genievolle Mysterie der neuern Zeit, sein „Faust," und auch dieses Fragment, beweist:

„Wo, rief der Heiland, ist das Licht,
Das Hell von meinem Wort entbronnen?
Weh! und ich seh' den Faden nicht,
Den ich so fein vom Himmel 'rab gesponnen.

Wo haben sich die Zeugen hingewandt,
Die treu aus meinem Blut entsprungen;
Und ach, wohin der Geist, den ich gesandt;
Sein Wehn, ich fühl's, ist all verklungen.

Schleicht nicht mit ew'gem Hungersinn,
Mit halbgekrümmten Klauenhänden,
Verfluchten, eingedorrten Lenden
Der Geiz nach tückischem Gewinn?

Missbraucht die sorgenlose Freude
Des Nachbars auf der reichen Flur,
Und hemmt in dürrem Eingeweide
Das liebe Leben der Natur?

Verschliesst der Fürst mit seinen Sklaven
Sich nicht in jenes Marmorhaus,
Und brütet seinen irren Schafen
Die Wölfe selbst im Busen aus?

Ihm wird zu grillenhafter Stillung
Der Menschen Mark herbeigerafft;
Er speist in ekelhafter Ueberfüllung
Von Tausenden die Nahrungskraft.

In meinem Namen weiht dem Bauche
Ein Armer seiner Kinder Brod;
Mich schmäht auf diesem faulen Schlauche
Das goldne Zeichen meiner Noth."

1) Der ewige Jude s. W. (in 40 Bd.) II. S. 144.

Ein hochmüthiger „Sünder“ fragt Einen von den Erwählten: Wesshalb diese Trennung, da doch alle Menschen von demselben Urvater abstammen? Der Auserwählte möchte daher zu seinen Gunsten ein gutes Wort einlegen. Darauf meint der Erwählte: Von einer solchen „Gleichheit“ hätte er doch sonst nichts wissen wollen:

Disposti a non voler aver simili,
Non estimando d'altrui pene e danni.

Du glaubtest Deinesgleichen nicht zu haben,
Fühllos bei deines Nächsten Leid und Plagen.

Die sich Todsünden hatten zu Schulden kommen lassen, werden ähnlich von Solchen zurechtgewiesen, die sich durch entgegengesetzte Tugenden verdient gemacht. Der Neidische von dem Liebreichen (Caritativo); der Zornige von dem Sanftmüthigen (Mansueto); der Träge, Verdrossene (Accidioso) von dem Tugendeifrigen (Fervente al bene) u. s. w.

Jetzt fordert der Erzengel den heil. Bernardino auf, den Todsündern das Gewissen zu schärfen. Der Heilige besorgt diess nach Kräften.

Hierauf wendet sich Christus zu denen an seiner Rechten mit den Weltgerichts-Worten:

„Ich bin hungrig gewesen, und ihr habt mich gespeiset. Ich bin durstig gewesen, und ihr habt mich getränket. Ich bin ein Gast gewesen, und ihr habt mich beherbergt.“ 1) u. s. w.

Io ebbi fame e destimi mangiare
Ed ebbi sete e destimi da bere etc.

Teufel Calcabrino wendet sich an Minos, dem er die Verdammten zuführt, mit der Aufforderung, dass er Jedem seine Stelle anweise. Minos trägt den Dämonen auf, die Sünder ihrer Strafe zu überantworten: Die Hochmüthigen dem Abgrund; die Neidischen dem Qualenort, wo keine Reue fruchtet; die Zornigen dem ewigen Feuer.

Den Uepp'gen werfe zu der Schaar der Säu' er,
Damit er schmore dort im stink'gen Feuer.

1) Matth. 25, 2.

Porco lussurioso, vil, dappoco,
Va dov' è puzzo con eterno fuoco.

Ein Engel verabschiedet das Publicum mit einem Segensspruch.

Das Mitgetheilte reicht hin, um eine Vorstellung von Feo Belcari's geistlichen Dramen zu geben. Die Mysterien anderer christlicher Völker, der Franzosen und Deutschen insbesondere, werden Gelegenheit zu anknüpfenden Vergleichungen bieten. Ueber den ästhetischen Werth von Belcari's Productionen sagt Crescimbeni[1]: „Seine poetischen Sachen sind durchwebt mit edlen Empfindungen theologischer und moralischer Tendenz. Was aber den Styl betrifft, so erscheinen seine Dichtungen denen seiner Zeitgenossen nicht um ein Namhaftes überlegen. Im Gegentheil starrt seine Sprache noch von lateinischen Ausdrucksformen und Redensarten." Gamba dagegen rühmt vorzugsweise den Styl.[2] Feo Belcari habe die italienische Sprache in einem Jahrhundert rein und lauter bewahrt (nitida e pura), wo sie von fast allen Schriftstellern durch Wortformen und Redeweisen aus lateinischen Schriftstellern verunstaltet wurde. Wem soll man nun glauben? Tiraboschi, der Belcari unter die burlesken Dichter zählt, scheint gar nichts von ihm gekannt zu haben. Ginguené übergeht ihn ganz mit Stillschweigen. Signorelli[3]) macht kurzen Process und nennt Belcari's geistliche Stücke Farcen (Farse). Die archäologische Kritik der Italiener scheint, bis auf Palermo, die literarhistorische Bedeutung der Mysterienspiele nicht erkannt zu haben.

Unter den Rappresentazioni dieses Schlages verdient die bereits erwähnte vom ältern Lorenzo de' Medici Il Magnifico, eine nähere Beachtung, schon um des Umstandes willen, weil sie dieselbe Legende zum Stoff hat, welche dem Gallicanus unsrer nicht hoch genug zu preisenden Hroswitha zu Grunde liegt. Das italienische Martirio fordert eine solche Berücksichtigung aber auch, in Betracht des grossen Fürsten und Staatsmannes, der es verfasste. Lorenzo, Bruder von Cosimo, dem Padre della Patria,

1) Ist. dell. volg. Poes. III. p. 28. — 2) Bartol. Gamba notizie intorno alle opere di Feo Belcari. Milan. 1808. p. 14. — 3) Stor. cr. d. Teatr. III. p. 49.

ragte durch hohe Seelenbildung und ächte Staatskunst nicht minder unter den Fürsten, als durch poetische Begabung unter den Dichtern seiner Zeit hervor. Die glänzende Schutzgönnerschaft, welche die italienischen Staaten- und Dynastien-Gründer, die Estensi, die Visconti, die Gonzaga, die Scaligeri, die Malatesta u. s. w., den Wissenschaften, Künsten und deren Vertretern schon im 13. Jahrh. zuwandten, schien in Lorenzo von M. wie in einem Strahlenkern vereinigt. Er liebte die Wissenschaften, die Gelehrten und Poeten mit dem Dichterherzen eines bis zur Pracht freigebigen, und in dieser Freigebigkeit einzig schwelgenden Fürsten. Mit dem Geiste eines christlichen Platon verband er den hohen, volksfreundlichen Staatssinn des fürstlichen Freundes von Platon, des Dion, den Lorenzo aber an Klugheit und politischer Umsicht übertraf. Er bildete die Spitze jener platonischen Akademie in Florenz, zu welcher die Stiftungsidee von seinem Bruder Cosimo ausgegangen war, mit deren Ausführung er auch sogleich den ersten Uebersetzer des Platon in's Lateinische, den hochberühmten Marsiglio Ficino, beauftragte.[1] Der Zweck dieser Akademie war die Wiederherstellung und Neubegründung der platonischen Philosophie, und als ihre grösste wissenschaftliche Zierde galt das gelehrte Wunderkind des Zeitalters, Giovanni Pico della Mirandola. Pico von Mirandola ist das einzige Wunderkind unter allen nachfolgenden Wunderkindern des Wissens, bis herab zum jüngsten derselben, bis zu unserm Prof. Witte in Halle, herab, — das einzige Wunderkind, dieser Pico, dem das Alter nicht das Wunder abstreifte, und den es nicht als blosses Kind antraf. Bald sammelten sich um Pico von Mirandola noch andere Lichter und Sterne erster Grösse in der platonischen Akademie: Cristoforo Landini, Giov. Cavalcanti, Filippo Valori, Francesco Bandini, u. A. m., die Ficinus in einem seiner Briefe[2] aufgezählt. Diese platonische Gelehrten-Gesellschaft ist zugleich die älteste wissenschaftliche Körperschaft, die den von der „Akademie" ihres Schutzheiligen, Platon, angenommenen Namen führte. Jener ältere und erste Gelehrten-Verein, der zu Anfang des 15. Jahrh. im Convent von S. Spirito de' Frati Agostiniani zu Florenz täglich zusammentrat, um Fragen aus der Dialektik, Physik und Metaphysik

1) Mars. Ficin. Ep. dedicat. ante Plotin. — 2) Lib. II. Epist. 14.

zur Discussion zu bringen [1]), nannte sich nicht Akademie. [2]) Den verhandelten Gegenständen nach, trug diese früheste regelmässige Gelehrten-Gesellschaft vielmehr einen scholastisch-aristotelischen Charakter. Im Vorbeigehen erinnern wir an jene berühmte, 1438 zu Ferrara, zwischen Hugo von Siena und den Griechen, die auf das Concil gekommen waren, gehaltene Disputation über den Gegensatz des Plato und des Aristoteles; so wie gelegentlich an den hochberufenen Nicolo Leonico Tomeo, Professor der aristotelischen und platonischen Philosophie auf der Universität zu Padua († 1531).

Ton und Farbe aber prägte dem philosophischen, schönwissenschaftlichen und kunstbildnerischen Geiste Italiens im 15. und 16. Jahrh. die platonische Akademie zu Florenz auf, deren Schutzpfleger und Seele Lorenzo Magnifico war, und als deren Schwesterinstitute die Akademié des Cardinal Bessarione, eines gebornen Griechen, zu Rom, und die des Giulio Pomponio Leto gleichfalls zu Rom gelten dürfen. Letztern machten mehr noch, als seine Gelehrsamkeit, die bis zu Tortur und Kerkerstrafen gesteigerten Verfolgungen berühmt, die er, wegen seiner Akademie, unter Papst Paul II. erlitten. Dem Einfluss der Akademie zu Florenz, deren platonischer Geist auf die italienische Literatur des 15. und 16. Jahrh. überging; den von beiden römischen Akademien auf italienische Classicität und schöngeistigen Geschmack ausgeübten Wirkungen, lassen sich noch die erneuten Anregungen hinzufügen, welche, nächst anderweitigen, namentlich in Bezug auf poetisch-elegante Latinität, erfahrnen Einwirkungen, das italienische Schriftwesen, insbesondere auch die pastorale Poesie, von Neapel aus durch Sannazar (geb. 1558) empfing, einen Zögling der von Anton Panormita daselbst gestifteten und von Giov. Pontano zu höchstem Flor gebrachten und nach ihm genannten Academia del Pontano. [3]) Reihen wir noch diesen grossen Vertretern der gelehrt-akademischen Poesie des 15. Jahrh. den Cardinal Pietro Bembo an, als Mitglied der letzten in diesem Jahrhundert von Aldus Manutius d. Aelt., behufs Ueberwachung correcter und eleganter Ausgaben der Classiker, zu Venedig errichteten Akademie:

1) Naldo Naldi Vita di Giannozzo Manethi, bei Murat. Rer. Ital. Vol. XX. f. 531. — 2) Tirab. St. d. lett. ital. Vol. VII. p. 152 (ed. Milan. 1824.) — 3) Apost. Zeno Dissert. Voss. t. II. p. 173.

so möchten wohl die Hauptcharaktermomente des italienischen, literarisch-poetischen Geistes in jenen beiden Jahrhunderten angedeutet seyn; Charaktermomente, die fast sämmtliche Literaturen Europa's im 16. und 17. Jahrh., und in fast allen Formen schöngeistiger Erfindungen, wiederspiegeln.[1]) Man könnte in diesem gelehrt-schöngeistigen Stiftungswesen den italienischen Malerschulen ähnliche, provinzenhaft abgegränzte und dennoch nationalgemeinsame Bildungsstätten der Kunststyle zu erblicken glauben. Man könnte aber auch in den schulgelehrten Kunsttendenzen jener akademischen Institute Ebenbilder der italienischen landschaftlichen Maskentypen erkennen, die sich vielleicht gleichfalls auf diese vier Lokalformen zurückführen liessen: auf die florentinische, römische, neapolitanische und venezianische Charaktermaske, mit dem Pedante als gemeinsamer Nationalfigur; dem stereotypen Stichblatt der italienischen Hof- und Volkskomödie, als unbewusst ironischem Selbstportrait der akademisch-geschulten Nationalpoesie. So dürften uns, ohne dass jener Entwickelungsgang dadurch die geringste Einbusse, weder an initiatorischer Bedeutung für die classische Schulbildung im neueren Europa, noch an unserer Dankverpflichtung und Verehrung für eine solche vorbildliche und propädeutische Schulung zur Kunstpoesie und schönen Literatur — dürften uns jene vier italienischen Akademien des 15. Jahrh. die stehenden Charakter-Masken des höfischen, kunstgelehrten Schulgeistes, gegenüber den provinziellen Charakterfiguren der italienischen aus der sikeliotisch-römischen Atellane hervorgegangenen, das specifische Volkswesen darstellenden Volkskomödie, zu verbildlichen scheinen. Die altattische Komödie hätte dieses Verhältniss wohl auch derart personificirt. In welcher Weise sich die im 16. und 17. Jahrh. entstandenen Akademien gegen jene vier Grundtypen schattiren; welche Stellung namentlich der Ferrarischen Dichterschule zukäme, die im 16. Jahrh. die poetische Herrschaft übte, welche im 14. und 15. Jahrh. von Florenz ausging: auch diess wird sich vielleicht geeigneten Ortes ermitteln und bestimmen lassen.

1) In Deutschland z. B. jene unter dem Namen Palmen-, Schwanen-, Blumen- u. m. dgl. -Orden bekannten, behufs Bearbeitung und Reinigung der deutschen Sprache, im 17. Jahrh. gestifteten literarischen Gesellschaften.

Als Verbindungsglieder der akademischen Genossenschaften Italiens mit dem Theater und der dramatischen Poesie im 15. und 16. Jahrh. können verschiedene, zu Siena gestiftete akademische Gesellschaften betrachtet werden. Tiraboschi[1]) hebt unter diesen insbesondere die Academia de' Rozzi und die Acad. degl' Intronati hervor. Erstere hätte sich Ende des 15. Jahrh. zu Siena unter dem Namen Congrega zu bilden begonnen. Ihr ursprünglicher Vereinszweck war: Vortrag von Gedichten, behufs Ausbildung und Vervollkommnung der Reimkunst. Bald aber wandte sich die Academia de' Rozzi den theatralischen Dichtungen zu, worin sie einen solchen Ruhm erlangte, dass sie Leo X. öfter nach Rom berief, um Vorstellungen daselbst zu geben. Diese Angaben des Tiraboschi berichtigt Palermo[2]) dahin, dass die vermeintliche Gesellschaft de' Rozzi, welche erst 1531 zu einer Congrega und ein Jahrhundert später zur Academia de' Rozzi sich verband, zur Zeit als sie Leo X. nach Rom berief, Sienesische Handwerker waren (artegiani senesi), und ihre Vorstellungen in Rom Possenspiele (buffonate), wie Tizio in seinen Chroniken vom Jahre 1514 meldet. Von dem Versuche, ihre atellanischen Bauernschwänke, oder Dialoghi contadineschi, zur akademischen Commedia zu veredeln, datire auch ihr Verfall. In einer 1775 erschienenen Geschichte dieser Akademie[3]) findet sich ein langes Verzeichniss aller theils im Druck erschienenen, theils handschriftlich vorhandenen Theaterstücke dieser Akademisten de' Rozzi. Was Palermo von jenen Handwerkerpossen der artegiani sienesi aus den „Palatinischen Handschriften" mittheilt, besteht meist aus rüpelartigen Gesprächsspielen.

Die zweite den Theaterinteressen gewidmete, zu Siena 1525 gestiftete Gelehrtengesellschaft, die Academia degl' Intronati, hatte sich ursprünglich zu einem solchen Zwecke vereinigt. Den Namen soll sie vom Papste Marcell II., nach einer historischen Notiz[4]), erhalten haben, die indessen über Anlass und Sinn der Benennung keinen Aufschluss giebt. Diese Akademien führten überhaupt die wunderlichsten Spitznamen, die sie klüglicherweise sich

1) a. a. O. Vol. X. c. X. p. 231 f. — 2) a. a. O. p. 563 f. — 3) Storia dell' Academia de' Rozzi. Siena 1775. — 4) Raccolta d'opuscoli scientifici. t. III. p. 7., bei Tiraboschi Vol. X. p. 233.

selber beilegten, während sonst die Akademien von Andern mit dergleichen bedacht werden. Da gab es, um einige aus den zahlreichen mit den de' Rozzi und degl' Intronati gleichzeitigen Akademien in Siena zu nennen — gab es eine Academia degl' Insipidi „der Abgeschmackten"; eine Bezeichnung, die in der Folge sich zum Gattungsnamen erweitert zu haben scheint, da derselbe den meisten Körperschaften dieser Art zukommen könnte, bis auf die neueste Zeit herab. Da gab es ferner eine Academia degli Smarriti; zu deutsch: „der auf dem Holzweg sich befindenden Akademiker", welcher Holzweg zu einem ganzen Walde solcher akademischen Mitglieder, ordentliche und ausserordentliche, ausgeschlagen, wo diejenige Holzart am besten gedeiht, woraus man Akademiker schnitzt. Da gab es u. A. in Siena auch eine Academia de' Selvatichi, „der Wilden", die so manche Akademie der Folgezeit mit einem Nachwuchs von Hottentotten, Petschenegen und Buschmännern bevölkerte. Von der Komödiensammlung — nicht der „Wilden", obgleich auch diese durch ihre Leistungen für die Komödie sich auszeichneten und noch heutigen Tags sich auszeichnen — sondern von den Gesammelten Commedie der Academici degl' Intronati di Siena [1]), wird unsere Geschichte noch Notiz zu nehmen haben.

Für jetzt werfen wir vorerst nur noch einen Streifblick auf das schon angedeutete Bestreben der spätern Commedia dell' Arte: den classischen Zuschnitt des akademischen, dem Nationalgeiste so tief eingeprägten Formalismus anzunehmen, worauf schon hingewiesen wurde. Wie die Charaktermasken der alten italiotischen Atellane ihre Ständigkeit in den italienischen Nationaltypen bis auf den heutigen Tag kundgeben; wie der italienische Volksgeist von Haus aus atellanisch gestimmt ist: so hat der byzantinische Schulgeist, seit Petrarca und Boccaccio, in Folge des Verkehrs mit griechischen Schul- und Kloster-Gelehrten, dem poetischen Kunstgenie der Italiener eine ähnliche Schulrichtung eingepflanzt, die alsbald in Form jener gelehrten Genossenschaften, jener Akademien [2]) hervortrat, in welche sich doch nur das Hofinstitut der Troubadour- und Ritterpoesie umgewandelt.

1) Siena MDCXI. — 2) Jarckius zählt in seinem Catalog 550 ital. Akademien auf.

Denn diese Akademien als Körperschaften schulgelehrter Poesie „stellen gewissermassen einen Verein von „Doctoren der Poesie“ vor; welchen Ehrennamen wir König Alfons den Weisen dem geschulten Troubadour haben vorbehalten sehen.

Merkwürdigerweise improvisirte die Commedia dell' Arte unter Anderem auch den Versuch, jene beiden Formen des Nationalgeistes: die akademisch-classische, und die volksthümliche der Atellane, zu verbinden, in der ausgesprochenen Absicht: den alten Gegensatz beider Richtungen auszugleichen. Eine solche Durchdringung aber, die seit der altattischen, unbeschadet ihrer höchsten Kunstvollendung und strengen Sonderung, durchaus volksthümlichen Tragödie und Komödie, in dieser Weise nicht wieder herzustellen war; eine solche Durchdringung von classischer Kunstform und volksmässiger Poesie, die im romanischen Epos Dante und vielleicht Ariosto erreicht haben mochten — sollte, auf dramatischem Gebiete, für die romanische Nationalität, erst in der Komödie des Lope de Vega; für den germanischen Kunst- und Volksgeist, in allgültiger Gattungsvollkommenheit und Kunstidealität, erst im Shakspeare-Drama zu Stande kommen. Die spanische, als Kunstspiel im Calderon gipfelnde Komödie des Lope de Vega ist nur eine kunstvolle, in allen Farben spanisch-romantischer Poesie prangende Atellane. Auch im Shakspeare-Drama werden wir die Grundform der Atellane nicht verkennen dürfen. Auch aus Shakspeare's nationalen Volkstypen werden uns die Masken der italienischen Stegreif-Komödie entgegenleuchten, — aber wie? Zu Idealgestalten des poetischen Humors von der wunderbarsten Volkslebendigkeit, und nicht selten zu den edelsten Figuren seiner kunstreichsten Schauspiele erhöht und verherrlicht. In seinen Dramen werden wir die römisch-italienische Atellane mit der tragischen Grösse des Aeschylos verschmolzen, und selbst die Grotesken jener Volkskomödie im Aeschylischen Style behandelt sehen. Ja wir werden im Sommernachtstraum die Transfiguration der Atellane erblicken dürfen; ihre poetische, die Formenverschmelzung des attischen Kunstgeistes mit der „Handwerkerkomödie“ offenbarende und als zaubervollen Märchentraum feiernde Verklärung in jenem athenischen Theseus-Rüpelspiel anstaunen dürfen. Ebenso werden wir aber auch in Shakspeare's Liebes Leid und Lust (Loves labour lost) jene aka-

demische Schulerotik ihre ironische Busse an sich selbst vollziehen, und den überkunstreichen, höfisch-ritterlichen Pedantism ihrer Liebespoesie, in Form eines ergötzlich feinen Lustspiels, atellanenhaft parodirt finden.

Doch wenden wir uns jetzt wieder zu den akademisch-volksthümlichen Poesien eines der grössten Fürsten-Bürgers, die für ihr Volk nicht nur regiert, sondern auch gedichtet haben.

Maskenspiele waren es, Masken-Tanzgesänge, Canti carnascialeschi, ein lyrischer Carneval-Mummenschanz, womit Lorenzo, der Prächtige, das Volk von Florenz, wie schon gemeldet, auf offenem Markt belustigte. Um einen von prächtigen Pferden gezogenen und mit Charaktermasken gefüllten Wagen, sah man oft gegen dreihundert ebenfalls maskirte, reichgekleidete Personen sich bewegen; während Andere zu Fuss und in gleich grosser Anzahl, brennende Fackeln trugen, und mit jenen gemeinschaftlich die Stadt durchzogen. Die auf dem Wagen befindlichen Masken sangen vier- bis sechzehnstimmige Lieder (Canzoni), Balladen und ähnliche Gesangstücke, deren Worte dem Charakter, den sie darstellten, entsprachen.[1] Lorenzo gab selbst die Idee zu diesen Masken an, und entwarf die Zeichnungen zu den Aufzügen.[2] Er verfasste den Liedertext, den er von seinem Capellmeister, einem Deutschen, Namens Heinrich (Arrigo Tedesco) in Musik setzen liess.[3]

Nicht unpassend vergleicht Palermo[4] diese Mascherate und Carnevals-Aufzüge mit den phallischen Chören.[5] Wie die griechische Komödie aus dem phallischen Chor, so, meint Palermo, hätte sich auch die italienische aus den florentinischen Carnevals-Maskenchören hervorbilden können, wenn die ital. Commedia nicht gleich beim Entstehen von dem blinden Bestreben, das Lateinische mit Haut und Haaren wieder herzustellen, im Keim erstickt

1) Cantì Carnascialeschi. Fir. 1750. 4. Pref. X ff. u. Opere di Lor. de' Med. dett. il Magnif. Fir. 1825. fol. Prachtausg. Voll. I—IV. Vol. III. Canti Carnascial. p. 167—185. — 2) Tutti i Trionfi, Carri, Mascherati o Canti carnascial. auditi per Firenze. Fir. 1559. 8. herausg. von dem Komödiendichter Grazzini gen. il Lasca. Besonders die Praef. wo er von der Pracht dieser Aufzüge spricht. — 3) Palermo a. a. O. p. 465. — 4) a. a. O. p. 462. — 5) Gesch. d. Dram. II. S. 3.

worden wäre. „Das Merkwürdigste hiebei, sagt Ginguené [1]), mit Bezug auf Lorenzo's Canti carnascialeschi, ist: dass dieser fröhliche Liederdichter, dieser liebenswürdige Poet, dieser so einfache und volksthümliche Mann eine der ersten Persönlichkeiten seines Jahrhunderts war; grosser Staatsmann, tiefsinniger Philosoph. Wenn man ihn auf dem Marktplatz von Florenz die Tänze der jungen Mädchen leiten sah; so konnte er einen Augenblick vorher sich in die undurchdringlichsten Dunkelheiten der platonischen Philosophie vertieft, oder durch sein staatsmännisches Genie die verwickeltesten politischen Knoten der geschicktesten Cabinete Italiens und Europa's entwirrt und unschädlich gemacht haben." Giov. Corsi nennt ihn den Augustus der florentinischen Republik, und den Mäcenas der Gelehrtenwelt. [2]) Seine Staatskunst und Weisheit gaben ihm ein solches Gewicht und Ansehen, dass er als berufener Schiedsrichter und Vermittler der schwierigsten politischen Zerwürfnisse galt. Hatte Cosmo v. Medici den Beinamen Vater des Vaterlandes erhalten, so schmückte seinen Bruder Lorenzo der grössere Ehrentitel: „Vater von ganz Italien." Zugleich erwarb ihm seine strenge Sittlichkeit, seine unverbrüchliche Treue, seine freigebige Wohlthätigkeit gegen die Armen, seine Munificenz und Prachtentfaltung in öffentlichen Denkmalen, bei Schaustellungen und Festlichkeiten; der königliche Pomp womit er fürstliche Gäste bewirthete, einen so grossen Namen, dass die mächtigsten Souveräne Europa's, den Sultan mit einbegriffen, sich um seine Freundschaft bewarben. [3])

Unter seinen Dichtungen scheinen uns die Selve d'amore (Liebeswälder) [4]) in Ottave Rima von 140 Stanzen, das bedeutendste Product. In der Naturschilderung zeigt Lorenzo eine besondere Stärke. Die ländliche Natur personificirt er unter den lieblichsten von classischem Geiste erfüllten Formen. Auch als

1) a. a. O. III. p. 509. — 2) Vita di Marsil. Ficin. Fir. 1506. — 3) Nicolò Valori Vit. d. Lor. de' Medic., bald nach Lorenzo's Tode geschrieben, aber erst 1749 erschienen. Vgl. Tirab. a. a. O. t. VI, 1. p. 56. Auch Fabbroni Vita d. Lor. de' Med. Pis. 1784; unter den neuern: Roscoe, The life of Lorenzo de' Med. 2 Bde. Liverp. 1795; deutsch von Sprengel. Berl. 1797. — 4) Stanze o sia Selva d'amore. Opere etc. Fir. 1825. Vol. II. p. 7—65.

Dichter geistlicher Lieder (Laude, Canzoni) nimmt er eine hervorragende Stelle ein. Seine Carnevalsgesänge zeichnen sich durch scherzhafte Anmuth und glücklichen Volkston aus. In den Poesie Burlesche [1]) kann er als Schöpfer einer eigenthümlichen von Lorenzo mit ungemeiner Anmuth, geistreichem Witz und Humor behandelten scherzhaften Dichtungsart und als Vorgänger des Meisters in derselben, des Franc. Berni betrachtet werden. Wie ist es nun aber mit seinem geistlichen Drama, seiner Rappresentazione di San Giovanni e Paolo, beschaffen?

Die äussere Veranlassung zur Dichtung und Darstellung des Stückes glaubt Cionacci [2]) in der Vermählung von Lorenzo's Tochter Maddalena mit Franceschetto Cibo, Nipote Papst Innocenz's VIII., zu finden. Es sey nicht unwahrscheinlich, dass Lorenzo's Söhne, die Brüder der Braut, darin mitgespielt hätten, als Genossen der geistlichen Brüderschaft (Compagnia) del Vangelista, zu deren Mitglieder Jünglinge von 12 bis 18 Jahren zählten. Lorenzo's zweiter Sohn, Giovanni, später als Papst Leo X. berühmt geworden, und der gleichfalls ein Zögling jener geistlichen Brüderschaft gewesen, könnte gar wohl eine Rolle im Martirio seines Vaters übernommen haben. Ginguené hält es sogar für wahrscheinlich, dass Lorenzo selbst, von Alter und Krankheit damals schon gebeugt, die Rolle des Kaisers Constantinus gespielt habe, der im Stücke, als Sterbender, seinen Kindern Regierungslehren ertheilt.

Der Anmeldeengel, Angelo Annunziatore, verfehlt nicht, das Stück mit drei Stanzen zu eröffnen. Um bis zu der Scene vorzudringen, mit welcher unsere Hroswitha ihren Gallicanus beginnt, braucht Lor. Medici 26 achtzeilige Strophen. Er lässt drei nahe Anverwandte (Parenti) der heil. Agnese einander von der ihnen in halbwachem Traume erschienenen Heiligen erzählen. Dieselbe meldet ihren Vettern den Seligkeitszustand, in welchem sie jetzt, nach ihrem Tode, lebe:

> Da ohne Schatten sie die Sonne schauen,
> Und am Gesang der Engel sich erbauen.

1) Opere etc. III. p. 150 ff. in IX Capitoli, das letzte unvollendet. Bei C. VIII wird bemerkt: „fehlt und schlüpfrig“ (mancante e licenzioso). — 2) a. a. O. p. XVII.

Fuor dell' ombra del mondo or veggo il sole,
E sento el Coro Angelico, che canta.

Die drei Vettern vereinigen sich in dem freudigen Troste, dass nun:

Im Paradies die selige Agnatin
Ihr Fürsprech ist und ihre Advocatin.

E rallegrarsi di questa Beata;
Che abbiamo in Paradiso un' avvocata.

Erst Stanze 10 führt Prinzessin Constanze vor. In welchem Zustande, gerechter Himmel? Bedeckt mit Aussatz, (lebbra, lepra), worauf uns zwar schon der Anmeldeengel vorbereitet hatte, bei dessen blosser Lese-Vorstellung wir aber gleichwohl nicht umhin können, einen nichts weniger als bühnengerechten Eindruck zu empfangen. „Was hilft mir Armen", ruft sie, „was hilft mir die kaiserliche Prinzessin",

Der Dienertross, das Prunkgeschmeide,
Wenn, ach, mein Leib entstellt ist von der Räude?

Se 'l corpo giovenil di lebbra è brutto.

Ein Diener rathet der Prinzessin, als einzig sicheres Mittel:

Dass von der lebbra sie sogleich genese:
Besuch des Grabs der heiligen Agnese.

Stanze 14. tritt sie mit einigen Dienern den Gang zum Grabe an. Stanze 15. verrichtet sie daselbst ihr Gebet an die heilige Jungfrau:

.
Um deines Sohnes Blut, das heilig keusche,
O wende deinen Blick mir zu in Gnaden!
Hab Mitleid mit dem jungzerstörten Fleische;
Mit meinem Vater, alt und Gram-beladen!

Per merti dello sparso sangue casto
Ti prego volti gli occhi al mio desio:
Abbi pietà del tener corpo guasto,
Abbi pietà del vecchio Padre mio!

Sie schlummert ein, die heil. Agnese erscheint ihr, verkündet ihr Erhörung. Constanze erwacht; findet sich frisch und gesund,

spricht ein frommes Dankgebet an den Heiland; gelobt ewige Jungfräulichkeit; kehrt mit ihrer Begleitung nach Hause zurück, unterwegs Loblieder singend Gott dem Herrn:

O santa infermità per mio ben nata,
Ch'ai mondo il corpo, e l'anima purgata.

O heil'ges Siechthum, du nahmst zu meinem Besten
Von Seel und Leib zumal mir das Gebresten.

Sie stellt sich ihrem Vater vor, rein wie aus dem Ei geschält, und erzählt ihm das Wunder:

O theurer Vater, gieb nun, Gott zum Lohne,
Mir Ihn zum Gatten, dir zum Schwiegersohne.

. O caro Padre mio,
Che il mio sposo, e' il tuo Genero sia Dio.

Vor Freuden weiss sich der Kaiser aus diesem Reimpaar keinen Vers zu machen; erspart uns einige Oktaven; bestellt dafür lieber ein prächtiges Festmahl zur Feier der Genesung, und dass sofort seine Lustigmacher und seine Hof-Sänger kommen möchten:

Den Gästen zur Erheit'rung und dem Fürsten,
Ruft flug's mir meine Sänger sammt Hanswürsten.

Fate che presto quì mi vengli' innanzi
Buffoni e Cantator, chi suoni e danzi.

Statt dessen steht Gallicanus vor ihm, als Sieger heimgekehrt aus dem persischen Feldzug. Mit der nun folgenden Scene eröffnet frischweg die deutsche Klosterjungfrau ihr Legendendrama. Sie verschont uns mit dem Anblick der Lebbra, der so gar nicht zum Hauptmotiv des Stückes, zu Gallicanus' Bekehrung, beiträgt; erlässt uns die drei langweiligen Vettern; kurz dialogisirt nicht von Anfang bis Ende Schritt für Schritt die ganze Legende; sondern fasst ihr Drama beim rechten Ende, dem medias in res, dem einzig rechten Anfang eines Bühnenspiels. Lorenzo's Gallicanus versteht das in medias res aber so, dass er seine Bewerbung um Prinzessin Constanze mit der Thür in's Haus fallen lässt, indem er die Hand der kaiserlichen Tochter als pflichtschuldigen Siegespreis vom Kaiser fordert, der froh sein kann, dass Galli-

canus nicht gleich das Reich, die Hälfte wenigstens, als Mitgift dazu verlangt;

(St. 27): Gäbst du die Hälfte mir von deinem Reiche,
Bezahltest unter'm Preis du meine Treue:
Doch will ich gringrem Preise mich bequemen,
Darf ich zur Gattin deine Tochter nehmen.

Se mi dai la metà di questo regno
Non credo mi pagassi per mia fede:
Ma minor cosa mi paga abbastanza,
S' arò per sposa tua figlia Costanza.

Man vergleiche die bescheidene, zarte, rückhaltsvolle Bewerbung des Gallican bei Hroswitha [1]), um, schon an dieser Eingangsscene, den Rückschritt zu ermessen, den die dramatische Behandlung desselben Legendenstoffes seit einem halben Jahrtausend gethan. Mit einem desto grössern Fortschritt darf sich die Ottave Rima brüsten, die inzwischen auf ihren achtzeiligen Stelzen nicht nur über das unbeholfene leoninische Latein der deutschen Nonne, sondern auch über die Bühne selbst und die Bedingungen des Drama's hoch hinweggeschritten.

Die Unterredung des Kaisers mit seiner Tochter über Gallican's Antrag stimmt so ziemlich mit der entsprechenden Scene bei Hroswitha überein. Daraus ist jedoch nur die Benutzung derselben Legende, nicht der Vorlage von Hroswitha's Stück, zu folgern. Lorenzo v. Medici hat zu viel von einem Dichter, um nicht besser ein solches Vorbild, hätte er es gekannt, benutzt zu haben. Von dem zaghaften Verhalten Gallican's bei dem Bescheide, den ihm der Kaiser von der Tochter bringt; von jenen feinen Wandlungen und Tönen in der Kundgebung bangnissvoller Hoffnung und harrender Befürchtungen, die den Gallican der Hroswitha und seine Scene mit dem Kaiser so fesselnd macht und dem Dialog einen solchen dramatischen Reiz verleiht — von dem allen findet sich in den acht Stanzen des grossen Mediceers kein Zug, kein Hauch, keine Regung. Und die Scene zwischen Constanze und den beiden Töchterchen des Gallicanus, diese Bekehrungsscene bei Hroswitha, ein meisterhaftes Situationsbild, dem kein Heiligendrama ein innigeres, lieblicheres, an die Seite

1) Gesch. d. Dram. III. S. 683 ff.

stellen kann — statt dieser Scene, lässt Lorenzo den Gallicanus dem Kaiser seine beiden Mädchen selbst übergeben, und sie dessen väterlicher Fürsorge empfehlen. Der Abschied der Mädchen von ihrem gegen die Dacier ausziehenden Vater ist rührend; aber, als poetisch-dramatische Bühnen-Situation, kein Ersatz für die Scene bei Hroswitha. Selbst an Heiligkeit der Stimmung und des Pathos ist die ähnliche Scene zwischen Constanze und den beiden Mädchen, die Lorenzo unmittelbar nach Gallican's Aufruf an seine Krieger folgen lässt, mit der bei Hroswitha nicht zu vergleichen. Die Heilung von der Lebbra, die Lorenzo's Constanze als ein Bekehrungsmotiv braucht, käme diess etwa mit den Seelenmotiven von Hroswitha's Constanze in Vergleich? Um so mehr stimmen die Vorfälle auf dem Schlachtfeld und Gallican's Bekehrung durch Johannes und Paulus, die beiden ihn begleitenden Kämmerer-Eunuchen der Constanze, in der Darstellung des Lorenzo und der Hroswitha, überein. Einige taktische Anordnungen und Vorkehrungen abgerechnet, die Lorenzo's Gallicanus von seinen Soldaten im epischen Octaven-Schwadronenschritt treffen lässt. Natürlich theilt die Klosternonne den Geschmack an solchem kriegsherrlichen Faschinen-, Mauerbrecher- und Bombardenwesen, schon aus dramatischen Gründen, nicht. Auch weiss Hroswitha von zwei mitgefangenen Prinzen des Scythen-Königs nichts, die indessen vom strategischen Gesichtspunkt des Heiligendrama's betrachtet, kaum wichtiger seyn möchten, als Lorenzo's Trompeter, der sie mit der 75. Stanze, als Trompete, zur Uebergabe mahnt. Zum Ueberfluss lässt Lorenzo's Constantin noch einen Siegesboten einsperren, dessen Siegesnachricht der Kaiser für erlogen hält. Wozu? würde Hroswitha fragen, da Gallican mit der Bescheinigung schon hinter dem Boten steht.

Mit der Schilderung der Schlacht, der Bekehrung, der Gefangennehmung des Dacier-Königs — kurz mit allem dem, was wir bereits in so und so viel Ottaven vor unsern Augen vorgehen sahen, und schliesslich mit seiner Verzichtleistung auf Constanze's Hand, und zuletzt noch mit der Bitte, sich dem Einsiedlerleben widmen zu dürfen, setzt Lorenzo's Gallicanus seiner Berichtabstattungs-Scene ein erwünschtes Ende; doch nicht ohne seine Freude über die Bekehrung seiner beiden Töchter, Attica und Artemia, zu erkennen zu geben. Die Scene sieht der bei Hros-

witha so ähnlich, wie beide der Legende, aus der sie geschöpft worden; mit dem für einen dramatisch befriedigenden Ausgang des ersten Theiles eines Bekehrungs-Schauspiels nicht unwesentlichen Unterschiede freilich, dass bei Hroswitha der Abschluss dieses ersten Theils ihrem Bekehrten, wie ihrem Drama, „Gallicanus", die Heiligen-Krone aufsetzt; anstatt dass Lorenzo's Gallicanus, nach abgelegtem Bericht, unmittelbar vom Kaiser in die Wüste wandert, und von ihm, von seinen zwei Töchtern und von Prinzessin Constanze nicht weiter die Rede ist. Palermo, der erste italienische Archäolog und Kritiker, unseres Wissens, der die Hroswitha kennt, bestimmt das Verhalten der beiden Märtyrerdramen, des Giov. e Paolo von Lorenzo, und des Gallicanus[1]) von Hroswitha, dahin: dass bei Hroswitha mehr das Dramatische und Wunderbare; bei Lorenzo mehr die Kunst des Komischen und eine auserlesene Schilderung der Sitten vorherrsche (il dipingere squisitamente i costumi). Letzteres scheint uns nicht so gewiss, als das, was Palermo bei Hroswitha hervorhebt.

Was den zweiten Theil zum Gallicanus, das Märtyrerthum des Johannes und Paulus, anbetrifft; so erscheint derselbe bei Hroswitha als ein merklich vom ersten Theile geschiedenes Nachspiel, ob es gleich Celtes' Codex nicht als solches bezeichnet. Beim Mediceer spinnt sich das neue Motiv sammt Handlung von der Octaven-Spule ohne Weiteres fort; wie wenn ein Baumeister auf den Knauf noch einen Thurm setzen; oder ein Schneider an einen Rock, statt der Schösse, ein Paar Hosenbeine nähen wollte. Doch muss man billigerweise auch den Absichten des Dichters Rechnung halten, und nicht ausser Acht lassen, dass es dem Lorenzo von Medici, bei seinem frommen Familien-Festspiel, besonders daran lag, die Ermahnungen, die er, als Herrscher und Gründer einer Dynastie, auf dem Vaterherzen hatte, in eine Scene seiner Legendenfabel parabolisch zu kleiden, und seiner letzten Willensmeinung dem bejahrten, gleich ihm sterbensnahen, Kaiser Constantin in den Mund zu legen, dessen Situation in dem Stücke, den Söhnen gegenüber, ihm eine Aehnlichkeit mit der seinigen darzubieten schien. Auch ein Gelegenheitsdrama hat seine Normen und Bedingungen, die der Dichter, freilich nicht

1) a. a. O. p. 378.

auf Kosten der Kunstgesetze, gleichwohl aber im Auge behalten darf. Unzweifelhaft hat Lorenzo's geistliches Festspiel auf seine Zuschauer, die aus der Elite der Hochgebildeten bestanden, einen tiefen, rührend erhebenden und erbauenden Eindruck hervorgebracht. Das Wort des grossen deutschen Dichters: „Wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten", lässt sich wohl auch, mit einiger Beschränkung, auf den Kreis anwenden, den der Dichter bei seinem Werk im Auge hatte. Ein Gelegenheitsgedicht, das diesem Kreise genug gethan, hat auch, seiner Zeit, „seiner Zeit" genug gethan, und hat, auf Grund dieses, von der Nachwelt immerhin zu berücksichtigenden Verdienstes, auch „gelebt für alle Zeiten."

Kaiser Constantin wendet sich an seine drei Söhne, Constantinus, Constantius und Constanz:

(St. 97.) O meine Kinder, wollt Gehör mir geben.
Geliebte Söhne, Erben meines Reiches.
Ihr seht die Glieder meines Körpers beben,
Der Füsse Schwanken und mein Haupt, mein bleiches.
Nach Ruhe sehnt sich mein ermüdet Leben.
Ruh gönnt mein Alter mir; mein Volk ein Gleiches; [1])
Auch kann ein Greis, die Wahrheit frei zu sagen,
Die Last der Herrschaft nicht mehr gut ertragen.

. .

(St. 100.) Nicht sein Wohl such' der Fürst, nicht sein Vergnügen;
Nach dem Gemeinwohl muss er einzig trachten.
Dem Schlafe darf sein Auge nicht erliegen;
Die Andern ruhn, weil seine Augen wachten.
Mit gleicher Wage muss gerecht er wiegen,
Und Geiz und Wollust, nüchtern stets, verachten;
Leutselig, sanft und dankbar sich erweisen;
Sich als den Diener seiner Diener preisen. [2])

(St. 97.) O Constantino, o Constanzio, o Constante,
O Figliuoli miei del mio gran regno eredi.
Vo vedete le membra mie tremante,
E 'l capo bianco, e non ben fermi i piedi.
Questa età, dopo mie fatiche tante,

1) St. 98 L' età riposo, e 'l popol — chiede. — 2) Der erste Anti-Machiavell; ein halbes Jahrhundert etwa vor Machiavelli's „Principe," den Machiav. dem jüngern Lorenzo de' Medici gewidmet, als einen, dieses Lorenzo würdigen Fürstenspiegel.

Vuol che qualche riposo io li concedi;
Nè puote un vecchio bene, a dire il vero,
Reggere alle fatiche d'uno Impero.
.
(St. 100.) Non pensi a util proprio, o a piacere
Ma al bene universale di ciascuno;
Bisogna sempre gli occhi aperti avere;
Gli altri dormon con gli occhi di questo uno;
E pari la bilancia ben tenere;
D'avarizia e lussuria esser digiuno;
Affabil, dolce, e grato si conservi;
El Signor dee esser servo de' servi.

Solche Strophen und Apostrophen werden ihre Wirkung nicht verfehlt haben; sie bilden gewissermassen den Kern des Festspiels und die Moral der Legendenfabel. Was weiter folgt, 'a dire il vero', ist nicht weit her, o! sondern vielmehr o! ein Octaven-Zero und langweilig sehr o!

Nach des Vaters Abgang nimmt Constantinus Stanze 102 als Aeltester, die Alleinregierung in Anspruch. Die beiden Jüngern huldigen ihm, als ihrem Herrn. St. 105 meldet ein Diener einen Aufstand. Der junge Kaiser sendet die beiden Prinzen mit Heeresmacht, um die Rebellion zu unterdrücken. St. 108 opfert er den Götzen. St. 109 kommt schon ein Bote mit Trauerposten: Niederlage; die beiden Prinzen im Kampfe geblieben. St. 111 machen wir die Bekanntschaft einer ungewöhnlichen Bühnenfigur: Confortatore, Tröster, nennt sich das würdige Mitglied der Personen-Liste. Es fehlt ihm nur Papageno's Klingelkasten vor dem Magen, um für Tieck's Beruhiger im „Gestiefelten Kater" zu gelten. Die Troststärkung des Confortatore erschöpft sich in dem Rathe: die Dinge gehen zu lassen, wie sie eben gehen; die Zügel des Reiches zu ergreifen, wie sie eben hängen; im Uebrigen Gott zu danken, dass er die Brüder los ist: E Dio ringrazia, che se' sol rimaso (St. 112). Der junge Kaiser nimmt unter der Trostesstärkung sichtlich an Kräften zu; er fühlt sich wie neugeboren:

Die Ohren steif, das Scepter in den Pfoten!
Recht hat der Stärkre, Unrecht nur die Todten.

Tornar in sedia, come mi conforti;
Co' vivi i vivi, e' morti sien co' morti.

Und lässt auch gleich seine erste Kraftprobe an den Christen aus. Die Christen sind an Allem Schuld, und will sie sämmtlich todtschlagen, wie der starke Simson die Philister. Kaum hat er aber den Kinnbacken geschwungen und das Wort gesprochen, — liegt er da:

Die Ohren steif, das Scepter in den Pfoten, —
Und kein Troststärker weckt ihn von den Todten.

Oi me il cor. Quest' è l'ultima doglia.

Dazu bemerkt die Theateranweisung: Nachdem er diese Worte gesprochen, ist er mausetodt.

Dette queste parole si muore.

Die Regierung geht schon in der nächsten Stanze auf Julianus über, den die Grossen zum Kaiser ausrufen. Das Geschäft der Christenverfolgung setzt er als Apostat und Nachfolger von Constantino mit frischen Kräften fort. Julian braucht keinen Confortatore. Er ist Manns und Apostat genug, um die beiden Kämmerer und Eunuchen der Prinzessin Constanze, den Johannes und Paulus, zu Heiligen und Märtyrern zu machen. Das geschieht genau so, wie im Nachspiel der Nonne von Gandersheim, bis auf die Bekehrung des Scharfrichters Terentianus, die bei Hroswitha so schön und versöhnungsvoll das Martyrium beschliesst. Lorenzo lässt sein Stück mit Kaiser Julianus' Kriegszug gegen die Parther und mit dessen Ermordung enden. Der Kaiser fällt von der Hand eines todten Heiligen, des heil. Mercurius, den die Mutter Gottes zu dem Zwecke aus seinem Grabe heraufbeschwört:

Julian der Kaiser kommt auf dieser Fährte,
O heil'ger Mart'rer, hier auf diesem Pfade.
Versetz' ihm Eins mit deinem guten Schwerte,
Und mitten durch die Brust, ohn' alle Gnade.

(St. 142.)

Giuliano Imperador per questa strada
Debbe passare, o Martir benedetto;
Dagli, Mercurio, con la giusta spada,
Senza compassione, a mezzo al petto.

Diese hohle Gasse liegt vor Cäsarea. Der Kaiser kommt daher-

gegangen auf seinem Feldzug gegen die Parther, mit dem festen Vorsatz, seinem schlimmsten Feinde, und besten Freunde von Jesus Christus, dem h. Basilius, Presbyter von Cäsarea, der ihn in seinen Schriften angegriffen, das Schriftstellern einzutränken, und ihn wegen Majestätsbeleidigung zu belangen (St. 138):

Nimico mio, amico di Gesue ;
S' io 'l truovo là, non scriverà mai piue.

Ein Feìnd von mir, doch Jesu Freund gar sehre ;
Find ich ihn dort, schreibt er gewiss nicht mehre.

Der heilige Basilius, auch der Grosse genannt, ruft Gott um Beistand an, in Folge dessen die heil. Jungfrau den heil. Mercurius zum Mörder bestellt, der denn auch gleich bei der Hand ist, und dem Kaiser wie ein gedungener Bandit, aufpasst, und ihn meuchlings niedersticht. Unmittelbar vorher hatte ein Astrolog dem Kaiser sein nahes Ende von der Hand eines Todten vorhergesagt. Kaiser Julianus, als hartgesottener Apostat, lacht den Sterndeuter aus mit seiner „todten Hand."

In der letzten Stanze (146) muss sich der sterbende Kaiser nur über Eins wundern, dass er nämlich, mitten unter seinen Kriegsschaaren, seines Lebens nicht sicher ist, und schliesst die Octave und die Legendenfabel mit den welthistorischen, aber, wie Apostaten behaupten, niemals gesprochenen Worten:

Schon fühl den Tod ich nah und immer näher:
So hast du doch gesiegt, o Galiläer!

Lo spirto è già fuor del mio petto spinto:
O Cristo Galileo tu hai pur vinto.

Gesprochen oder nicht — gesiegt hat der Galiläer.

Es braucht keiner nachträglichen Meinungsäusserung weiter über den geringen dramatischen Werth von Lorenzo's geistlichem Festspiel. Aus der oberflächlichen Vergleichung desselben mit Hroswitha's gleichnamigem Bekehrungs-Drama muss Jeder den Unterschied erkennen zwischen einer umständlich dialogisirten Heiligengeschichte im Legendenstyl, und einem aus wahrhaften dramatischen Anschauungen entsprossenen Erbauungs-Schauspiel christlichen Wunderglaubens. Man darf wohl ohne Verunglimpfung des grossen toscanischen Staatslenkers und vorzüglichen

Dichters von Carnevalsliedeen, Liebeswäldern und frommen Psalter-Hymnen die unmaassgebliche Ansicht aussprechen, dass, nach Abzug einiger, sein politisches Glaubensbekenntniss und Testament enthaltender Octaven, der bedeutende Fürst-Poet seinen Legendenstoff wie ein bigotter Klostermönch behandelt; die deutsche Klosterjungfrau dagegen die christliche Mythe mit dem freien Hochblick einer vom Geiste der dramatischen, geschichts- und herzenskundigen Poesie angewehten Heiligen gedichtet habe. Bei der Abschluss-Bilance über die geistlichen Spiele des Mittelalters könnte es sich sogar ereignen, dass Lorenzo's von Medici Legenden-Festspiel auf der untersten; die Bekehrungsdramen der Nonne Hroswitha auf der obersten Stufe zu stehen kämen.

In Ermangelung anderweitiger Vorlagen von italienischen Mysterienspielen oder Rappresent. Sacre, fügen wir zu den von uns besprochenen geistlichen Stücken des Feo Belcari und Lorenzo de' Medici noch einige Namen und Titel anderer ähnlicher Spiele in Ottava Rima von italienischen Dichtern aus dem 15. und 16. Jahrh. Viel mehr als Namen und Titel enthält auch die mehrgenannte Bibliografia des Vicomte Colomb de Batines nicht, dessen Verzeichniss uns nachstehende Auswahl an die Hand giebt.

Aus dem 15. Jahrh.:

2 Voll. klein-4°. Der erste Band umfasst: Le Rappresentazioni di Sancto Eustachio[1]; di S. Appolonia; vom Engel Raphael und dem Stern (dell' Angiolo Rafaello e di stella). Der zweite: R. di S. Domitilla v. Antonia Pulci, der Gattin des Bernardo Pulci, von dem die Rappr. di Barlaam et Josafat. R. di S. Guglielma, von Antonia Pulci. R. della Reina Hester (Königin Esther); della Natività di Christo (Geburt Christi)); di S. Antonio; di S. Francisco, wie er drei Räuber bekehrt (come convertì tre ladroni), sämmtlich von Antonia Pulci.[2]

Hierauf folgen die Stücke des Feo Belcari und Lor. Medici.

Giuliano Dati[3]) verfasste Ende des 15. Jahrh.:

1) Palermo a. a. O. p. 379 f. — 2) Nach dem Tode ihres Gatten (1501) Nonne im Augustinerkloster zu Florenz. — 3) Oberbeichtiger (Penitenziere) in S. Giov. Laterano zu Rom; dann Bischof von S. Leone in Calabrien.

La passione di Christo, historiato in rima vulgari (in Volkssprachlichen Reimen fürgestellt).
R. di S. Agnese vergine et martyre.
R. di S. Caterina verg. et mart.
R. di duo Hebrei che si convertirono. (Von zwei Hebräern, die sich bekehrten.)
La Festa di Sancta Felicità Hebrea, quando fù martyrizata con septe figliuoli. (Festa von der h. Felicitas, der Hebräerin, wie sie mit ihren sieben Söhnen martyrisirt wurde.)
R. di Joseph, figliuolo di Jacob.
R. d'un miracolo di nostra donna. (Auferweckung eines Königssohns, bewirkt durch einen, Cassiodoro genannten Pilger) (per via d'un peregrino chiamato Cassiodoro).
Stanze della festa di Octaviano imperadore. 4°. mit Fig. Tieck's Kaiser Octavianus u. ähnl. m. ist der neuromantische Altweibersommer dieser frommen Stanzendramatik.
R. di Susanna.
R. di Teofilo, che si dette al diavolo (der sich dem Teufel ergeben).

Aus dem 16. Jahrh.:

Castellano Castellani Fiorentino:
R. di figliolo prodigo (des verlorenen Sohnes).
R. della Cena e Passione di Cristo. (Vom Abendmahl und von der P. Christi).
Aman, tragedia nuova.[1])
R. di Constantino Imperadore et di Santo Silvestro Papa et di Santa Helena Imperatrice.
R. della Resurrectione di Jesu Christo. (Von d. Auferstehung Jesu Christo.) Fer. 1559. 4°.
R. di Judith Hebrea. 1528. 4°.
R. di S. Maria Magdalena. 1516. 4°.
Berti (Giuntino d'Antonio), poeta fior. sec. XVI.:
R. Historia e festa di S. Paulino Vescovo di Lucha.
Sernigi (Rafaella di), Badessa (Aebtissin) del convento fio-

1) Das erste italienische altbiblische Drama, das den Titel Tragedia führt.

rentino detto del Portico, rimatrice (Reimerin) del Secolo XVI.:

R. di Moise, quando idio (Iddio) gli dette le leggie in sul monte Synai [1]) (als Gott ihm die Gesetze auf dem Berge Sinai gab).

Valerio da Bologna, religioso dell' ordine Agostiniano (Augustinermönch), lebte Anfang des 16. Jahrh., verfertigte folgende Compositionen in Ottav. Rim. in fünf Acten (fece le sequenti Composizioni in ott. rim. in cinque atti):

Mysterio della humana redentione. (Mysterie von der menschlichen Erlösung.) Gedr. Venez. 1527.

La Natività di Christo: Come i Pastori et Magi andarono a offerire, e la crudeltà del Rè Herode. (Wie die Hirten und Magier hingingen und ihre Geschenke darbrachten, und die Grausamkeit des Königs Herodes.) Fir. 1553.

R. di Abel et di Caino. Fir. 1554.

R. di sette Dormienti. (Von den Sieben Schläfern.) 1554.

R. di Nabucodonosor Re di Babilonia. Fir. 1558.

Domenico (Abbate):

La R. di Dieci Mile Martiri Crocifissi nel Monte Arat, appresso alla città d' Alexandria come riferisce San Hieronimo al tempo di Adriano et Antonino imperadori. Ao. Domini CXVIII et a dì di Giugno (R. der Zehntausend Märtyrer, gekreuzigt auf dem Berge Arat, neben der Stadt Alexandrien, wie der h. Hieronymus berichtet, zur Zeit der Kaiser Hadrian und Antoninus im Jahre d. Herrn 118, im Juni). Fir. 1558.

Sacchetti (Cesare):

La gloriosa e trionfante victoria donata dal Grande Iddio al popolo Hebreo per mezzo di Giuddith sua fidelissima serva. (Der glorreiche und triumphirende Sieg, welchen der grosse Gott dem hebräischen Volke mit Hülfe der Judith, seiner getreuesten Magd, verlieh.) 1564. 8°.

Commedia spirituale dell anima. (Geistliche Komödie von der Seele.) 1575.

1) Das früheste Stück der Art ist des Ezechiel (150 vor Chr.) Exagoge, s. Gesch. d. Drama II. S. 262.

Socci Peretano oder Porretano[1]):

R. di Barlaam et Josafat.

Cecchi (Giovanmaria) fior. celebre Scrittor di Commedie. (Berühmter Florent. Komödienschreiber.) † 1587:

L'Esaltazione della Croce con i suoi intermedi, ridotta in atto rappresentativo etc. 1589. (Die Erhöhung des Kreuzes mit ihren Zwischenspielen, zur Darstellung eingerichtet.)

Das letzte geistliche Stück in Batines' Verzeichniss ist von Martini (Giov. Simone) da Todi:

R. della Presentazione di Nostro Signor Gieso Cristo al Tempio. (R. von der Darstellung unseres Herrn Jesu Chr. im Tempel.) 1594. 4°.

Der zweite Theil (Parte Secondo) von Batines' Bibliografia enthält die Titel der Rappres. profane, der profanen (nichtgeistlichen) Schauspiele oder Vorstellungen aus dem 15. und 16. Jahrh., in drei Reihen (serie) geordnet, wovon wir aber an dieser Stelle nur die unter die zweite und dritte Serie begriffenen Spiele anführen wollen.

Zur zweiten Reihe (seria seconda) rechnet Batines solche Spiele (componimenti), die unter dem Namen Contrasti[2]) (Streitspiele, débats) gehen, in denen der Ursprung der italien. Farsa (Farsse) zu suchen:

El contrasto di carnesciale et la quaresima. (Wettstreitspiel zwischen Carneval und Fasten.) Ein launiges kleines Schauspiel in ottava rima, verfasst Ende des 15. Jh. 4°. von 8 Blättern zu 2 Columnen, jede von 32 Zeilen.

Il gran contrasto e la sanguignosa battaglia di Carneuale e di Madonna Quaresima. Fir. sec. XVI. 4°. (Das grosse Streitspiel und die blutige Schlacht zwischen Carneval und Frau Fastenzeit).

1) Palermo a. a. O. p. 401 ff. — 2) Die Nationalpoesie der Deutschen wird uns derlei Wettstreitspiele schon aus dem Anfange des 13. Jahrh. vorführen: Den Sängerstreit auf der Wartburg z. B. (1207). Oder jenes Streitlied: „Ueber Frau und Weib,“ das man dem Frauenlob zuschreibt. (Manes. Samml. S. 142. Ausg. Zeune.) Die wahrscheinliche Quelle all dieser ital. Streitspiele ist in den Tenzonen der Troubadoure zu suchen. (s. oben S. 37.)

El contrasto degli huomini e dell donne. (Streitspiel zwischen dem Männer- und Frauengeschlecht.) Dieses Product in Ottava rima datirt aus dem Ende d. 15. Jahrh. Das französische Débat de l'homme et de la femme ist aus dem Anfang des 16. Jahrh. [1])

Il contrasto del vivo et del morto. 4⁰. (Streitspiel vom Lebenden und Todten.) Ein Gespräch (Dialog) in Ottava rima. Ende des 15. Jahrh.

Dua Contrasti uno del vivo e del morto e l'altro de l'anima et del corpo, veduto in visione da San Bernardo con una Canzone a ballo de' Morti[2]), di Antonio Alamanni. Fir. 1568. 4⁰. (Zwei Streitspiele, eines vom Lebenden und Todten; das zweite von der Seele und dem Körper, als Traumgesicht erschienen dem h. Bernhard; mit einer Canzone, gesungen nach der Todtentanz-Arie.)

Contrasto del Denaro e dell' Uomo. (Streitspiel zwischen dem Gelde und dem Menschen.) 16. Jahrh. 4⁰. Hiezu bemerkt Batines: „Dieses von Pinelli Nr. 2577 angeführte Erzeugniss muss eines der ältesten seiner Art seyn, da es in französische Reime vom Geistlichen Claudio Patin gebracht und Anfang d. 16. Jahrh. zu Paris gedruckt ward. [3])

El contrasto della Bianca e della Brunetta. Fir. 1545. (Streitspiel von der Weissen und der Braunen.)

El contrasto che fa l'Angelo di Dio contra el Demonio, suo nimico. Fir. 1556. (Wettstreit zwischen dem Engel Gottes und dem Dämon, seinem Feinde.)

Contenzione della Povertà contra la Richezza. Rappresent. tragicomica. Milano 1564. 8⁰. (Wettstreit zwischen Armuth und Reichthum; in 7 Acten und in Prosa. Das Urbild einer solchen Debatte ist das in Aristophanes' Plutos vorkommende Streitgespräch zwischen Penia (Armuth) und den beiden Bauergreisen, Chremylos und Blepsidemos, die den Reichthum vertreten. [4])

1) Vgl. Manuel de Brunet II. p. 3. — 2) Ueber d. deutschen Todtentänze, an die auch seines Orts die Reihe kommen wird, belehrt D. Hagen, Grundriss Seite 521. — 3) Brunet a. a. O. II, 3 a. — 4) s. Gesch. d. Dram. I. S. 189.

El contrasto de l'Aqua et del Vino con certe altre canzon bellissime. Anfangs des 16. Jahrh. (Streitspiel zwischen Wasser und Wein, mit verschiedenen andern wunderschönen Liedern.)

Die dritte Reihe (serie terza) von Batines' Profanspielen enthält:

1. Einige Vorstellungen ländlicher Gattung (genere rusticale) aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrh. Davon wird noch bei dem Pastoral-Drama zu sprechen seyn.

2. Solche Compositionen, die keine eigentlichen Rappresentazioni, denselben aber verwandt sind (ma vi si accostano). Hiezu rechnet Batines die Frottole [1], die im Grunde eine Art Farce oder Rudimente von Farcen sind, dergleichen auch die zweite Reihe aufführte; nur dass die Frottola [2]) mehr Personen hat, als die Streitspiele der zweiten Reihe. Als Verfasser zweier solcher Frottole nennt Batines den

Giambulari (Bernardo), poeta fiorentino, aus der letzten Zeit des 15. Jahrh. Die eine Frottola heisst:

La Contentione di Mona Gostanza et di Biagio, e puossi far in Commedia. (Streitspiel zwischen Frau Gostanza und Biagio, und kann auch als Komödie gespielt werden.)

Istoria nova de uno contrasto dignissimo, interlocutori uno Philosopho con uno suo amico qual sia el meglio prender moglie o no con rason et autorita, et volendo alcun maritarse questo dichiara e dimostra la uia e il modo che ogniun debba tenire. Cosa vera et chiamasi Sonaglio delle donne. (Neue Geschichte von einem würdiglichen Streitspiel. Sprechpersonen sind ein Philosoph mit seinem Freunde, (und Gegenstand der Unterredung): Ob es besser sey, eine Frau zu nehmen oder nicht, mit Vernunft und Gebühr, und will Einer sich verheirathen, so erklärt und zeigt dieses Spiel

1) In den deutschen Gesprächsspielen aus dem 15. und 16. Jh. von Hans Volcz z. B., Hans Sachs u. A. werden wir ähnlichen Schwänken begegnen. — 2) Frottola bedeutet ursprünglich ein possenhaftes Liedchen, ableitungsweise: eine Posse.

Art und Weg, den jeder einhalten soll. Eine wahrhaftige Sache, und die da benannt wird Frauen-Schelle.)

Frottola d'un padre che haveva dua figliuoli, uno buono chiamato Benedetto, et l'altro cattivo chiamato Antonio. (Frottola von einem Vater, der zwei Knaben hatte, einen guten, Namens Benedetto, und einen schlimmen, Namens Antonio.) Von diesem Spiel sagt der Herausgeber des Catalogs Libri Nr. 1816: „Unter dem Titel Frottola liest man hier eine kleine Komödie, ohne Zweifel in Florenz im reinsten Toscanisch abgefasst, und die sehr alt zu seyn scheint. Es wird darin vorgestellt, dass die mit einander sich Besprechenden bei der Darstellung der Mysterie von Abraham und Hagar zugegen sind. — Das Schauspiel macht einen solchen Eindruck auf den schlimmgearteten Knaben, dass er sich zum Guten bekehrt."

Frottola da dua vecchi fattori di Monache. (Frottola von zwei alten Nonnenmachern.) Vom Jahre 1550. Die Farce ist eine Satyre auf die Mönche und Klöster jener Zeit. Es wäre erbaulich, sie mit einem „Vassnacht-Spyl" ähnlichen Inhalts aus der Reformationszeit zu vergleichen; oder mit der „Kurzweiligen Tragödi des Naogeorg (Neubauer): Ein christlich und ganz lustig Spiel, darin des antichristlichen Bapstthums theufelische Lehr und Wesen wundermeisterlich dargegeben wird." Wittmb. 1538.

Eine Sammlung (Raccolta) von Rappresentazioni oder geistlichen Schauspielen führt Quadrio an:

Corona ovvero Ghirlanda di candidi gigli di virginita e di sanguigne rose di martirii etc. cioè Rappresent. delle Vite e Morti, raccolte novamente da Gio. Bat. Ciotti. Voll. III. Ven. 1605. (Krone oder Guirlande von weissen Lilien der Jungfräulichkeit und blutigen Rosen der Martyrien etc. d. i.: Darstellungen der Leben und Tode, neuerdings gesammelt von G. B. Ciotti.)

Vol. I. enthält S. Catarina von Ant. Spezzani; S. Lorenzo von Lottini; Il figliuol prodigo (der Verlorne Sohn) v. Maurizio Moro. Vol. II. Martirio de la vergine S. Margherita (Martyrium der Jungfrau S. Margaretha), von Dionisio

1) a. a. O. III. p. 102,

Rondinelli; Martirio di S. Lucia von Federico Ricioli. Vol. III. S. Orsola di Bretagna von Guidobaldo Mercati; S. Cristina Trionfatrice von Gaspero Licco u. s. w.

Unter den Tragedie in Prosa zählt Quadrio auf[1]):

La Rappresent. della Nascita, Vita et Morte di S. Giov. Battista, v. Giambatt. Benci († 1542), gedr. 1672. (Darstellung von der Geburt, dem Leben und Tod des h. Joh. des Täufers u. s. w.

Il Trionfo della Verginità, Operina, nella quale brevemente si tratta dell' Eccellenza dello stato Virginale, fatta per le Vergini della Compagna di S. Orsola, dal Rev. P. Hieronimo d'Arabia. Milan. 1585. 8⁰. (Triumph der Jungferschaft, ein Werkchen, worin in Kürze von der Vortrefflichkeit des jungfräulichen Standes gehandelt wird; verfasst für die Jungfrauen der Gesellschaft der heil. Ursula, vom ehrw. Pater Hieronymus d'Arabia.)

La Tamar, Azione tragica di Giamb. di Velo. Vic. 1586. (Tamar, tragische Handlung von G. di Velo.)

La falsa Riputazione della Fortuna, favola morale recitata dagli Academici generosi del Seminario Patriarcale di Venezia. Ven. 1596. (Der falsche Ruf der Glücksgöttin, eine moralische Fabel, dargestellt von den Academici generosi des patriarchalischen Seminars zu Venedig.)

Unter den Tragödien in Prosa[2]) kommen auch Moralitäten in Dialogen und in Prosa vor, z. B.:

Intertenimento del Senso e della Ragione. Opera morale del R. D. Tomaso Buoni, cittad. Lucchese, Academico Romano etc. Ven. 1604. 8⁰. (Gespräch zwischen Sinn (Sinnesempfindung) und Verstand, ein moralisches Werk vom ehrw. Herrn T. B. Lucches. Bürger.

La Presa e Morte dell' Amor proprio, di Guigliel. Molo. 1616. 12. (Gefangennehmung und Tod der Eigenliebe.)

L'Ateismo, Rappres. spirituale recitata dagli Academici Novelli di Bologna. 1620. (Der Atheismus, geistliches Schauspiel, dargestellt von den Acad. Novelli zu Bologna.)

1) III. p. 102. — 2) Das. p. 110.

Auf die nichtgeistliche Prosa-Tragödie kommen wir noch zurück, und wollen nun die italienische Commedia des 15. und 16. Jahrh. vornehmen.

Wir knüpfen an die Farsa, die Vorläuferin der Commedia wieder an. Das Wort „Farce" leitet Ménage von farcire „stopfen," ab.[1]) Etwas Aehnliches fanden wir das lateinische Satura bezeichnen: ein Allerlei, ein zusammengestoppeltes und gepfropftes Gemengsel, Pot-pourri, Hanswurstspiel. Die Crusca (das grosse ital. Wörterbuch der Accademia della Crusca) giebt dem Worte Farsa einen gelehrtern Ursprung, indem sie es vom griechischen φάρσος[2]), was ein zerlumptes Kleidungsstück bedeute, abstammen lässt. „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken," rathet der Theaterdirector dem Dichter, in Goethe's Vorspiel zu Faust. Ist doch der Name „Stück" jedem Theaterstück geblieben. So auch im Französischen „Pièce"; faire pièce à quelq. heisst sogar: „Jemandem einen Possen spielen." Unser „Stückchen" (Streich) kommt auf dasselbe hinaus. Die Farce oder Posse ist die Mutter des Drama's; eine Mutter aus dem Volke, im abgerissenen Bettlerkleide „gerissener" Witze. Herabhängende Kleiderlumpen oder Lappen werden ja auch „Zoten" genannt. Verlumpt das Drama innerlich, so blüht den Lumpenstücken, den Possen, der Weizen. Ein Stück kann äusserlich noch in aller Pracht einer Hoftheater-Garderobe daherprunken, das inwendig schon ein Plundermatz ist, eine Farce, vom griechischen Pharsos, eine „Zote," wie das französische Drama des zweiten Empire z. B., das am Ende selbst nur eine solche Prunkposse, aussen Hui, innen Pfui; das am Ende auch nur ein solcher aus den Lappen des ersten Empire zusammengeflickter Lumpenkönig. Leider wird die Geschichte des Drama's ganze Perioden hindurch nur eine Geschichte der Posse seyn können. Welche Freude aber, wenn aus den Bettlerlumpen, wie aus dem alten hässlichen Bettelweibe in der Zauberflöte, eine Papagena herausspringt!

Ein Flick- und Lappenwerk war die italienische Farsa seit Menschen- und Archäologengedenken. Marchese Maffei spricht

1) Dict. etymol. de la langue franc. s. v. — 2) φάρσος (ους τὸ), erklärt durch κλάσμα, Bruchstück, Stück, Theil.

in seiner Einleitung zum italienischen Theater [1]) von einem seltenen Codex in der Bibliothek Saibante, spätestens vom Jahre 1200, der ein seltsames Product enthält: einen Mischmasch in Gesprächsform (un guazzabuglio in dialogo), worin mehrere Personen nach Komödienart in zierlichen lateinischen Versen sprechen, aber diese durchmischt von ihrer eigenen Uebersetzung in lombardischer Mundart. Aehnliches zeigte sich in der ältesten provenzalischen Mysterie, und werden wir auch, wie schon berührt worden, in den ersten deutschen Mysterienspielen finden. Zu den Farse in Gesprächen gehören die Zingaresche, Zigeuner-Dialoge, die sich um Wahrsagen und Zigeuner-Schwänke drehten. Crescimbeni [2]) spricht von zwei Bänden voll solcher Dialoge, die er in der Privatbibliothek des Ant. Moraldi gefunden. Die Zingaresche wurden in der Maske auf Strassenbühnen gespielt, und die Gesänge darin mit der Guitarre begleitet.

Die Wagenspiele, Carri, Volksschauspiele, die zu Rom im Carneval auf Wagen, von uraltersher, vorgestellt wurden, schliessen sich an die genannten, der regelrechten Komödie voraufgehenden Gesprächspiele (Dialoghi) an. Besagte Carri, oder Wagen-Farcen hiessen auch Giudate, Judenspiele, weil den Juden darin arg mitgespielt wird, indem sie, erst zu Schanden gespottet, verhöhnt und geschmäht, schliesslich und letztlich gehängt, erdrosselt, gepfählt und verbrannt wurden; in effigie versteht sich, wie man annehmen muss; denn an wirklichen Juden von Fleisch und Blut dergleichen zu üben, dazu war das heilige Officium da. Diese Wagenbühnen wurden von Ochsen gezogen. [3]) Andere bestallte Bühnenleiter gab es dazumal noch nicht; hatten wenigstens die Volksbühnen nicht. Das Spotten vom Wagen herunter kennen wir übrigens von den Jambisten her, den Vorgängern der altattischen Komödie. [4]) Hier galt der Spott freilich den obersten Staatslenkern, nicht der niedrigsten, verachtetsten Menschenklasse, welche, wie die Juden zur Zeit jener römischen Karren-Henkerspiele in effigie, auf der von den höchsten Lenkern

1) Introduzione al teatro italiano. — 2) De' Comentari int. all' ist. d. volg. Poes. Vol. I. libr. I. p. 263. — 3) Crescimb. a. a. O. p. 264. — 4) Gesch. d. Dram. II. S. 6.

selbst gezogenen Staatswagenbühne, die jene Volkskarrenbühne nur in effigie bedeutete, den blutigsten Spott, in natura, leiden musste. Wie die Machthaber die altattische Komödie für die „wohlanständige", bis auf den heutigen Tag fortgespielte, neuere und neueste Menander-Aristoteles-Komödie aufgaben: so vertauschten die obersten Staatslenker ihr Verspottetwerden gegen den Kitzel der Bürger- und Volksverspottung, und behielten sich diesen Kitzel vor, als ihr Hoheitsrecht bei schweren Leibesstrafen. Ein elender, jämmerlicher Kitzel, bei welchem Staat und Staatslenker, Komödie und Tragödie, Welt und Bretterwelt, nicht besser fahren, als die römischen, von Ochsen gezogenen Karren bei ihren Juden-Executionen in effigie. Denn Schand und Spott vom Wagen herunter, tragisch oder komödisch, haben nur dann einen vernünftigen Staatszweck, wenn sie die mächtigen, gegen jegliche Strafe wohl verschanzten Frevler und Narren treffen; nicht diejenigen Klassen, welche den Schaden ohnehin haben, und für den Spott nicht zu sorgen brauchen. Die rechte, poetisch vollwichtige Tragödie und Komödie wird auch die an den Schuldigen und Thoren der mittlern und untern Volksklassen zu vollziehende Sühne als eine in effigie vollstreckte, d. h. als eine Folgesühne darstellen, deren Schuldursache aus einer obersten Quelle, aus den Staatseinrichtungen, aus den Sünden des Staatssystemes, aus dem Geist oder Ungeist des Herrschaftsprincipes und seiner Vertreter selbst, ableitbar erscheine. Eine Tragödie oder Komödie, deren tiefste, Kunstabsicht nicht dahin zielt, ist unter dem Carro; steht unter dem von Ochsen gezogenen Juden-Karrenspiel im mittelalterlichen Rom, und zieht an Einem Strang mit der Volksposse des Tages, welche so schandvoll, so Scham-, Witz- und Geist-verlassen, dass sie, die sich Volksposse nennt, um die Wette mit den Schauspielen der Elite, der „feinen Gesellschaft", auf den armen Lastesel, die untern Volksklassen losschlägt, zum höchsten Ergötzen der Säcke, die sich den Bauch noch runder und voller auf Kosten des armen Last- und Pack-Esels lachen. Bezüglich der Carri ist noch zu bemerken, dass Crescimbeni nicht weniger als 6 Bände voll von solchen in verstümmelten regellosen geschriebenen Judenspielen in derselben Bibliothek des Ant. Moraldi vorfand.

Palermo weist der „Farsa" eine Mittelstellung an zwischen

der Commedia und dem Mistero [1]), und bemerkt bei dieser Gelegenheit: Castellani sei der erste gewesen, der eine Säuberung dieser Gattung vom Komischen unternahm, und die Evangeliengeschichte rein geschichtlich behandelte. Als 1542 in Rom der Christos Paschon von Greg. Naz. im Druck erschienen war, missfiel das Drama dem Coriolano Martirani, Bischof von Cosenza, so sehr, dass er seinen lateinischen Christus [2]), als Gegenstück dichtete, weil der Chr. pasch. der Regellosigkeit der Mysterien Vorschub leiste. Der Unterschied, bemerkt Palermo, zwischen den neulateinischen und byzantinischen Mysteriendichtern ist der: dass erstere die Ausdrucksweisen (Frasi) und zugleich die Sitten des Heidnischen mit dem Christlichen vermischten; während die Byzantiner blos die Sprechweise, die Phrase, den Alten entlehnten.

Palermo's Begriff von der Farsa, als Mittelgattung zwischen dem geschichtlich und legendenhaft behandelten Drama rechtfertigt die überlieferte Bezeichnung der italienischen Legendenspiele als Farse spirituali, als „geistliche Farssen." Solcher in Neapel in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. vorgestellten Farse oder Misteri Sacri erwähnt P. N. Signorelli, nicht in seiner „Geschichte der Theater", sondern in seinem für die Culturgeschichte wichtigen Werke: „Wechselfolge der Bildungsgeschichte in beiden Sicilien." [3]) Signorelli theilt aus einem, ihm auf einige Tage von einem neapolitanischen Geistlichen geliehenen Codex MS. einen dürftigen Inhaltsauszug von sieben derartigen Farse spirituali mit, welche zur Zeit Königs Alfonso I. [4]) bei festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden. Die I. ist ein Passionsspiel im neapolitanischen Dialekt, ähnlich der Schriftsprache in den „Giornali Napolitani." Am Schluss dieser Farsa liest man: laus Deo in primo Februar. 1533. Die II. ist überschrieben: Depositio corporis Christi de Cruce (Kreuzabnahme) ubi introducuntur loquutores Sanctus Jeronimus, Sanct. Joan. Baptista, Adam, Rex Davit. III. führt den Titel: Interlocuzione (Unterredung) dove intervene Josepho

1) a. a. O. p. 460. — 2) Die letzte seiner VIII Tragoediae (Neapol. 1556), deren wir noch gedenken werden. — 3) Vicende della Coltura nelle due Sicilie etc. T. I—III. Nap. 1784. t. III. p. 137 ff. — 4) Alfonso V. von Aragonien † 1458.

Judio, e Joseph e Nicodomo, Re Abeecaro, Santo Joanne e la Maria. Auch diese Farse stellt eine Kreuzabnahme vor. Dessgleichen IV. An einer Stelle befindet sich die Anweisung: „Die Eremiten singen zur Geigenlaute (con le viole de arco), und Nicodemus und Joseph nageln Christum an's Kreuz." V. Ist ein blosser, am Fusse des Kreuzes von Petrus, Johannes und dem „König Josue" vorgetragener Klagegesang. In der VI. Farsa treten auf: der Sohn der Wittwe, der heil. Johannes, der Ev. Joseph, Maria und Nicodemus. Die VII. endlich ist wieder eine Kreuzabnahme, mit Joh., Joseph, Nicodemus und Maria als betheiligten Personen. Auch in dieser Farsa steht am Schluss die vom Copisten hingesetzte Jahreszahl 1533.

Die Farse spirituali wurden in der Kirche; die Profanfarssen (la Buffoneria scenica) in dem königlichen Schlosse zu Neapel aufgeführt. Ausser obigen sieben heiligen Farse enthält der von Signorelli eingesehene Codex MS. noch elf lächerliche Schwänke, wovon die meisten vor königlichen Personen gespielt wurden. Die II., vor König Ferdinand I. gespielt, trägt folgende Aufschrift: „Farse (Schwankspiele) vom Zauberer" (de lo Imagico), dargestellt vor der Majestät des Herrn König Don Ferrante I., von Pietro Antonio Caracziolo in der Person des Magiers, der zuerst in einer Toga (togato) auftrat, mit antikem Gesicht und Bart von höchster Würde (con faccia et barba de summa autorità), begleitet von seinen vier weiss gekleideten Schülern, von denen der Eine einen goldenen Zweig trug, welcher an jenen goldenen Zweig erinnern sollte, den Aeneas von der Sibylle erhalten. Der zweite hatte ein Zauberbuch in der Hand; der dritte trug ein grosses Gefäss für Feuer und Räucherwerk; der vierte ein messerartiges Werkzeug, um Zauberkreise zu ziehen. Demnächst kam Charon in seiner Barke mit den Philosophen Aristipp und Diogenes, und Cato Censorinus, sämmtlich vom Magier entboten. Hierauf fingen Diogenes und Aristipp an, ihren Lebenslauf zu erzählen, und Cato seine Sprüche herzusagen. Nun beginnt der Magier seinen Vortrag. Von dieser rohen Farsa, bemerkt Signorelli, fehlt im Cod. die Hälfte. In Bezug auf die noch vorhandene Hälfte begnügt sich Signorelli mit der Angabe, dass die in der Aufschrift erwähnten Personen ganz nach den von ihnen bekannten Principien und Systemen sprechen. Mehrere

dieser Farse haben die Verspottung der Aerzte zum Gegenstand; ein Thema, das noch die Molière-Comédie weidlich und lustig ausbeutet; wie denn überhaupt diese neapol. Festivitätsspiele aus der aragonischen Epoche im 15. Jahrh. die Vorbilder für alle ähnlichen Hof-Farcen der folgenden Jahrhunderte waren, bis auf Goethe's „Maskenzüge“ herab oder hinauf. Hat doch schon damals ein Poet-Akademiker, ein Dichter-Gelehrter von der zierlichsten Classicität, ein Goethe, bis auf den Minister, am Hofe des besten der neapolitanischen Könige, Federigo II., — hat doch ein Giacopo Sannazaro, Freund und Jugendgenosse dieses vorzüglichen Fürsten, zu dessen Belustigung derartige Masken- und Possenspiele gedichtet, im altrömischen Fescennienstyl. Eine berühmte Farsse solchen Schlages war auch jene, welche Sannazar zur Feier der Einnahme von Granada (1492) verfasste und in Gegenwart des Herzogs Alfonso von Calabrien aufführen liess; eine Art Singposse, wo Mahomet und die allegorischen Personen Treue und Freude (Fede und Letizia) die Hauptrolle hatten. Die Herausgeber von Sannazaro's ruhmgekrönten Werken — Wunderwerke ihrer Zeit — haben auch dieser vielleicht ältesten Singposse unter den classischen Meisterstücken des hochgepriesenen Dichters der Arcadia und des mit Virgils Latein wetteifernden Poems: De partu virginis [1]), eine Ehrenstelle eingeräumt.

Dem Erscheinen eines regelmässigen italienischen Lustspiels gehen noch verschiedene andere Incunabeln-Versuche der komischen Bühne vorauf. Als solcher wird die Commedia di due Contadini (die Komödie von den zwei Bauern) genannt, von unbekanntem Verfasser, ohne Druckort und Jahreszahl, von sehr alter Druckschrift (d' antichissimo stampo). Ferner die Commedia del Tozzo [2]), von gleicher Beschaffenheit. Commedia d'un Villano e di una Zingara (Komödie vom Bauer und einer Zigeunerin). Quadrio erwähnt [3]) u. A. einer Commedia Floriana, in terza rima (Terzinen) von einem unbekannten Verfasser, der, ihm zufolge, Anfang des 15. Jahrh. und vielleicht noch früher

1) Lat. u. Deutsch herausg. von Becher. Lpz. 1826. — 2) Tozzo bedeutet ein Brodstück, Runken. Wenn die Kunst nach Brod geht, ist im Grunde jedes Stück ein solches Brodstück, eine Commedia oder Tragedia del Tozzo. — 3) V. p. 62.

lebte. Gedruckt wurde diese Commedia, nicht erst 1523, wie Quadrio und Andere nach ihm angeben, sondern schon 1518. Auch über diese Commedia Floriana hat Palermo zuerst, so viel uns bekannt, nähere Angaben aus den „Palatinischen Manuscripten" mitgetheilt.[1] Die Anfänge der Toscanischen Commedia werden uns auf die Floriana zurückbringen.

Die Zweifel, die Tiraboschi rücksichtlich des Alters hegt[2], das Quadrio für die Commedia Floriana in Anspruch nimmt, dehnt der gelehrte Literarhistoriker aus Bergamo auch auf das Alter aus, das derselbe Quadrio zweien andern Commedie: Le Fatiche amorose (Liebesmühen) und La Fede (die Treue) anweist; beide, Quadrio zufolge, von der Dame Giovanna di Fiore da Fabbriano Anfang des 15. Jahrh. gedichtet. Den bescheidensten Zweifel aber erhebt Tiraboschi gegen die Komödie L'Amante Fedele (der treue Geliebte), welche Ferdinando Silva aus Cremona in italienischen Versen, gelegentlich der Vermählung von Bianca Maria Visconti mit Francesco Sforza, verfasst und aufgeführt haben soll. Mit diesen, wie mit verschiedenen anderen von Quadrio angeführten italienischen Komödien aus so früher Zeit möchte Tiraboschi es schier so gehalten wissen, wie mit den in italienischer Sprache gedichteten Tragödien des Fabrizio von Bologna, von denen ein anderer ital. Archäolog, Bumaldi, behauptet, dass sie im 13. Jahrh. verfasst worden. Quadrio selbst verwirft Bumaldi's Angabe als Fabel.[3] Was aber dem Bumaldi recht ist, meint Tiraboschi, ist dem Quadrio billig.

Aus dem 15. Jahrhundert werden von den ital. Archäologen auch einige lateinische Komödien aufgerufen, die aber nur, wie der schon citirte „Vater Cephises", ihren Namen nennen, und dann verschwinden. Eine derartige lat. Komödie hat Pierpaolo Vergerio in jugendlichem Alter geschrieben: Paulus Comoedia ad Juvenum mores corrigendos[4], (Paulus, Komödie zur Besserung der Sitten junger Leute); Ms. in der Ambros. Bibliothek 15. Jahrh. In lateinischer Prosa existirt eine Comoedia Philodoxeos (der Ruhmliebende), von Leonbatista Alberti 1414 verfasst, die eine Zeitlang für das Werk eines alten lateinischen

1) p. 537 ff. — 2) a. a. O. Vol. IX. t. VI. p. 1303. — 3) t. IV. p. 62. — 4) Ap. Zeno Diss. Voss. t. I. p. 59.

Schriftstellers gehalten wurde. Ueber Inhalt, Beschaffenheit u. dgl. herrscht bei den Geschichtschreibern der italienischen Literatur unverbrüchliches Schweigen, obgleich der Philodoxeos von Ald. Manut. i. J. 1588 unter dem Pseudonymen Lepido Comico herausgegeben ward, und Albert von Eyb Auszüge aus dieser Komödie in seiner Margarita Poetica giebt. Die Polixena des Leonardo Bruni von seiner Vaterstadt Arezzo Aretino genannt (1369—1444), wurde in Leipzig Anfang des 16. Jahrh. wiederholt gedruckt; und doch ist diess die einzige Notiz, die wir über die Polixena von Signorelli erhalten. [1]) Eine andere lateinische Comoedia Philogenia in Prosa aus derselben Zeit von Ugolino da Parma befindet sich als Ms. in der Pariser Bibliothek und im Vatican. Aus dem Jahre 1437 geschieht des Dichterlorbeers Erwähnung [2]), den Ugolino da Parma erhalten, wobei auch verschiedener von ihm verfasster Komödien gedacht wird: Comoedias edidit ornatas, dulces, et jucundissimas. Von diesen schmuckreichen, lieblichen und höchst angenehmen Komödien hat sich, dem Tiraboschi zufolge, nur die einzige Philogenia erhalten, und von dieser, wie er sagt, auch nur „das Andenken", — Ma della sola Philogenia ci è rimasta memoria. [3]) Doch auch von der Philogenia enthält die Margarita [4]) Auszüge.

„Nichts als das Andenken" — so viel und nicht mehr ist im buchstäblichen Sinne von verschiedeneu lateinischen Komödien aus dem 14. Jahrh. übrig geblieben; z. B. von der Comoedia Philologia, einer Jugendarbeit Petrarca's, deren er in einem Briefe an Jacopo Fiorentino erwähnt [5]), und die, bis auf den Namen, im Meer der Vergessenheit ertrunken ist, zusammen mit den Comoediae des Giovanni Munzini della Motta, eines Zeitgenossen Petrarca's, und mit zwei andern dramatischen Erzeugnissen aus dem 14. Jahrh. deren Titel im Cod. Laurent. verzeichnet stehen, und wovon das eine die Schicksale der Medea, das andere die Einnahme von Cesena durch den Cardinal Albornoz (1357) zum Gegenstande gehabt haben soll. Auch diese beiden verschwundenen Stücke wurden dem Petrarca zuge-

1) Stor. crit. d. Teatr. III. p. 59. — 2) Ludewig Reliq. Mss. t. V. p. 274. — 3) Tirab. a. a. O. p. 1298. — 4) Part. II. c. 17. — 5) Epist. libr. VII. ep. XVI.

schrieben; letzteres von Einigen, mit grösserem Rechte, einem Freunde Petrarca's, dem Coluccio Salutato, gest. zu Flor. 1406. Die Aufführungszeit der Comoedia Armiranda von Gianmichele Alberto da Carrara erfahren wir durch die von Tirab. beigebrachte Didaskalie: Ludis Megalensibus Calixto III. Sacerdote Max., Friderico III. Caesare, Francisco Foscareno Venet. Duce, Benedicto Vietario et Leonardo Contareno Patavii Praetoribus. Wir hören ferner: sothane Commedia befinde sich sorgfältig aufbewahrt in ihrem schweinsledernen Mumienkasten, einem von Tirab. bei anderer Gelegenheit bereits erwähnten sehr schönen Codex, im Besitze des Sig. Giuseppe Beltramelli zu Bergamo, „in welchem Codex auch noch als Corrector derselben jener Francesco Occa verzeichnet steht", von dem wir, Tirab. nämlich, „an einem andern Orte zu sprechen nicht ermangeln werden." Das Alles erzählt uns Note (a) Vol. IX. t. 6. p. 3. p. 1298 in Tiraboschi's vierzehnbändiger, vortrefflicher Storia della letteratura italiana: welche innere Bewandtniss aber es mit dieser Codex-Commedia habe, davon sagt der gelehrte Urkundenforscher und Geschichtschreiber der italienischen Literatur kein Wort, weder hier noch altrove. Machen es die Unsrigen anders? Die Herren deputiren in der Regel den Deckel sammt Rückentitel eines ledernen Codex, als Stellvertreter ihrer Gelehrsamkeit, wie Gustav III. von Schweden seinen Stiefel in die Reichsversammlung schickte, der ihn dort vertreten sollte. Beiläufig erlauben wir uns, gelegentlich dieses Stiefels, auf den Fortschritt hinzuweisen, den dieser Vertreter verfassungsmässiger Fürsten seit dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts gethan. Gegenwärtig schickt der constitutionelle Stiefel blos seine Fusstritte, in Gestalt von Ministern, an den grünen Tisch. Wir kommen auf den Stiefel noch zurück: „di cui altrove diremo", um mit Note (a) bei Tiraboschi zu sprechen.

Die lateinische Tragödie dieses Zeitraums behalten wir uns vor, bis an die italienischen Tragödien des 14., 15. und 16. Jahrh. die Reihe kommt, die wir mit Albertino Mussato's zwei lateinischen Tragödien zu eröffnen gedenken. Vor der Hand stehen wir noch an den Propyläen einer lateinisch-italienischen Commedia, die uns den Weg zur ersten reinitalienischen und, so Gott will, regelmässigen Commedia bahnen soll. Mit jener lateinisch-italie-

nischen Komödie meinen wir, die als älteste in Vulgar-Prosa gedruckte Comoedia bezeichnet wird, welche in Italien erschienen. Ihr lateinischer von dem Historiker Scardeone angeführter Titel ist: Lusus Ebriorum, „Spiel des Trunkenen", und hat den Sicco oder Siccone oder Xicus Polentone, Bürger und Kanzler von Padua, zum Verfasser, der sie um die Mitte des 15. Jahrh. in lateinischer Sprache niederschrieb. Mehrere Jahre später (1472) wurde die Komödie, angeblich von Sicco Polentone's Sohn, Modesto Polentone, in den venezianisch-paduanischen Dialekt übersetzt. Im Ms.[1]) dieser Uebersetzung hat sie den Titel Catinia, von Catinio, einer Hauptperson in der Komödie, einem Verkäufer von catini.[2]) Sie spielt in der Taverne des Weinwirthes Bibio und handelt von einer zwischen Bibio und Catinio eingegangenen Wette; Wer von ihnen beiden die Zeche bezahlen soll. Als Schiedsrichter wird Guestio gewählt, genannt Ceretano[3]), von dem Orte Cereto in Umbrien. Catinio muss die Zeche bezahlen; damit schliesst die Komödie. Die erbauliche Moral der Commedia Catinia lautet: Alles ist Eitelkeit und Thorheit. Das einzig vernünftige Leben führt der Trunkenbold. Trunkenheit und Ergötzung ist die Quintessenz aller Weisheit: La miglior vita è quella della Crapula e del sollazarsi. Eine schöne Einführungs-Commedia zum italienischen Lustspiel. Gott Dionysos, der attische Komödiengott, erscheint hier heruntergekommen auf den besoffenen Sklaven in der spartanischen Pfütze. Wir können freilich aus Apostolo Zeno's Bericht[4]) nicht wissen, welche Art von komischem Humor ein solches Ergebniss zu Tage fördert. Apost. Zeno sah die lateinisch verfasste Komödie des Polentone in Ms. Aus seinen Angaben erhellt nicht, ob er den dürftigen Inhaltsauszug nach der 1482 im Druck erschienenen Catinia: nach der Uebersetzung der ludus Ebriorum in's Venezianische, oder blos aus der Erinnerung mit-

1) Unter den Codd. des Giac. Soranzano. — 2) Catino Spühlnapf; Krug. — 3) Ceretano hat im Stücke den Charakter eines Windbeutels, und es scheint uns die Ableitung Ciarlatano (Charlatan) von diesem Ceretano nicht ganz unwahrscheinlich, besonders wenn man erwägt, dass der Ciarlatano eine umbrische Charaktermaske ist. — 4) Bibliot. dell' eloquenz. ital. di G. Fontan. etc. I. p. 386.

theilt, die ihm von einem flüchtigen Einblick in das lateinische Original, Lusus Ebriorum, geblieben. Das Kneipen-Spiel, vom Schlage der altrömischen Tabernaria, hat keine Eintheilung in Acte und Scenen; aber eine Art Prolog, der über die Beschaffenheit dieses recht eigentlichen „Hefenspiels“ (Trygodia) sich auslässt. Nicht eben zur Ehre des italienischen Forscherfleisses wartet diese ganze Ursprungs-Literatur ihres Drama's noch immer einer gründlichen, nicht blos katalogischen Bearbeitung, wozu jene Codices und vielbändigen, in öffentlichen und Privatbibliotheken aufgehäuften Sammlungen alter Mysterien, Farssen, Christen- und Judenspiele ein reiches Quellenmaterial an die Hand geben würden. Den Grundbau zu einem solchen Unternehmen hat der verdienstvolle Palermo mit seinen Manuscritti Palatini gelegt.

In dem Leben des Pomponio Leto schreibt ihm sein Biograph Marcantonio Sabellico das Verdienst zu, in Rom das Theater wiedereingeführt zu haben, wo dasselbe in Vergessenheit gerathen war. Pomponio Leto habe zuerst wieder in den Hofräumen der Paläste der angesehensten Prälaten Roms die Komödien des Terentius und Plautus zur Aufführung gebracht, und auch sonst Stücke neuerer Dichter darstellen lassen, die er selbst anständigen Jünglingen einübte, und deren Vorstellung er leitete (quas ipse honestos adolescentes et docuit, et agentibus praefuit). So wird einer Aufführung von Plautus' Asinaria auf dem Quirinal gedacht. Sogar ein historisches Drama aus dem Leben Constantin's d. Gr., wurde im Carneval 1484 zu Rom, in Gegenwart des Papstes und der Cardinäle, im innern Hofraum des Vatican gespielt. Der Papst sah aus den obern Fenstern frohgelaunt zu [1]) (laetus aspexit). Ein Decennium früher hatte schon der Cardinal Pietro Riario den Römern eine Theatervorstellung zum Besten gegeben, bei Gelegenheit der Durchreise von Eleonore von Aragon nach Ferrara zur Vermählung mit Herzog Hercules I. im Jahre 1473. Das Schauspiel war eine Mysterie: die Geburt Christi mit den drei Königen aus dem Morgenland. Der Ruhm aber der ersten Bühnenherrichtung für Theaterspiele in Rom gebührt dem Cardinal Rafaello Riario. Quadrio bezieht sich [2]) auf einen

1) Murat. Script. Rer. ital. Vol. III. p. 2. fol. 1143 ff. — 2) a. a. O. t. V. p. 37.

Brief [1]) des Sulpizio da Veroli an den Cardinal Rafaello Riario, worin Sulpizio für sich selbst das Verdienst, der römischen Jugend Komödienspielen und Singen gelehrt zu haben, in Anspruch nimmt. Der Cardinal sey aber der Erste gewesen, der für Darstellungen von Tragödien eine fünf Fuss hohe Bühne in der Mitte des Forums errichten und auf's schönste ausschmücken liess. [2]) „Du warst es auch, der zuerst den Anblick einer gemalten Scene (picturata Scena), für die Commedia welche die Pompomancii (die Zöglinge des Pomponio Leto) spielten, unserem Jahrhundert verschafftest. Wesshalb auch die ganze Stadt von Dir ein neues Theater erwartet und mit dem grössten Verlangen herbeiwünscht (magnis votis expectat). Doch gab es in Rom noch 1492 kein stehendes Theater. Als daher die Nachricht von der Eroberung Granada's durch Ferdinand den Katholischen in Rom eintraf, wurde zur Feier des Ereignisses ein darauf bezügliches von dem Archidiaconus Carlo Verardi aus Cesena verfasstes Gelegenheitsdrama in dem Palaste des Cardinals Rafael Riario dargestellt „unter andächtigster Stille und Aufmerksamkeit der Väter und des Volkes (patrum ac populi) und mit einem solchen Erfolge und Beifall — schreibt Venardi in seiner Zueignung des Stückes an den Cardinal — „dass Alle versicherten: seit lange keinen für Ohr und Auge so angenehmen und befriedigenden Genuss gehabt zu haben.“ Dieses Drama, wovon mehrere Ausgaben existiren, ist in lateinischer Prosa verfasst, mit Ausnahme von Argument und Prolog, die in jambischen Versen geschrieben. Eine Eintheilung in Acte und Scenen fehlt. Auch gleicht es mehr einer Verbindung von elegant stylisirten Gesprächen, als einer dramatischen Handlung. Letztere Bemerkung ist von Tiraboschi, und soll uns für die Vorenthaltung auch nur eines ungefähren Begriffs von der Beschaffenheit dieses Drama's schadlos halten. Ein Gelegenheitsstück ähnlichen Schlages war das lateinische Schau-

1) Vorgedruckt der von Sulpizio Ende des 15. Jahrh. besorgten Ausgabe des Vitruv. — 2) Tu enim primus Tragoediae, quam nos juventatem excitandi gratia et agere et cantare primo hoc aevo docuimus; (nam ejus actionem jam multis saeculis Roma non viderat, „eine Tragödie hatte seit vielen Jahrhunderten Rom nicht zu sehen bekommen“) in medio foro pulpitum ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti etc.

spiel Fernandus Servatus, „der gerettete Ferdinandus“, das derselbe Verardi entwarf, und dann von seinem Neffen Marcellino in lateinische Verse bringen liess; zur Feier von Ferdinand's Errettung, bei Gelegenheit eines in demselben Jahre (1492) auf ihn geschehenen Mordversuchs. Auch diesem Drama wurde eine feierliche Aufführung zu Theil. Im Druck erschien dasselbe zuerst 1513.

Bald erweckte das Beispiel Roms Nacheiferung an anderen Fürstenhöfen für dergleichen Schauspiele, namentlich für die Komödie. Doch kam keiner an Pomp und Schaugepränge dem herzoglichen Hofe von Ferrara gleich. Ferrara, das Dante Anfang des 14. Jahrh. zu den vier Städten [1]) zählte, welche keine Poeten aufzuweisen hätten, sollte von Mitte des 15. bis Ende des 16. Jahrh. an poetischem Glanze alle Städte Italiens überstrahlen. Das erste Schauspiel das sich in dem alten ferraresischen Diario verzeichnet findet, sind die Menechmen des Plautus, die der prachtliebende Herzog Ercole I. von Ferrara in seinem Palasthofe am 25. Jan. 1486 aufführen liess. [2]) Die Uebersetzung dieses Lustspiels in's Italienische (I Menecmi) soll von Herzog Hercules I. selbst herrühren [3]), dessen Menecmi sonach an der Spitze der classisch italienischen, dem römischen Lustspiel des Plautus und Terentius nachgebildeten Komödie ständen. Eine wiederholte Aufführung des Amphitruo (Anfitrione) von Plautus meldet dasselbe Diario; die erste fand im Hofraum des Palastes am 26. Januar 1487 statt, bei Gelegenheit der Verlobung einer Tochter des Herzogs Hercules von Este mit dem Marchese von Mantua. Die zweite Vorstellung des Anfitrione veranlasste die Vermählungsfeier von Herzog Hercules Sohn, Prinz Alfonso, mit Anna Sforza am 12. Febr. 1491. Dieser dem Plautus nachgebildete Anfitrione war das Werk des Pandolfo Collenucci aus Pesaro, der sich einige Zeit in Ferrara am Hofe des Herzogs Ercole I. aufhielt. Die Komödie ist in terza rima geschrieben und erschien im Druck Vened. 1530. [4]) Auf Anregung desselben

1) Ferrara, Modena, Reggio und Parma. De Eloq. l. I. c. 15. — 2) Murat. Script. R. it. t. XXIV. p. 278. — 3) Ap. Zeno Lettere. t. III. p. 190. — 4) Fontanin. Bibl. colle note del Zeno t. I. p. 202.

Herzogs verfasste Collenucci noch ein anderes Drama, Joseph [1] (gedr. Vened. 1543), wovon bei den Literarhistorikern nichts Näheres verlautet. Tiraboschi will es Tragedia benannt wissen; woraufhin, verschweigt er.[2] Quadrio erwähnt noch eine Tragedia Panfila von Ant. da Pistoja in terza rima und in 5 Acten (gedr. Ven. 1508); weiter aber auch nichts. Die Zeit von Girol. Berardo's aus Ferrara, durch Herzog Hercules veranlasste Uebersetzung der Casina und Mostellaria des Plautus in terza rima finden wir nicht angegeben [3]; der Druck derselben aber fällt in dasselbe Jahr (1564). Welche plautinischen Komödien mit dem „etwelchen" von Battista Guarino um jene Zeit übersetzten gemeint sind, hält das Geheimarchiv zu Gastallo so geheim, wie die Briefe des Lodovico Gonzaga, in deren einem, vom 5. März 1501, beregter etwelcher (algune) Komödien gedacht wird. Die Notiz verdankt Tirab. „dem gelehrten Pater Ireneo Affó, welcher besagtes Archiv fleissig durchforscht und genau geprüft hatte; die Titel der etwelchen von B. Guarino übersetzten Plautus-Komödien jedoch unter dem Siegel der strengsten Verschwiegenheit dem gelehrten Tiraboschi anzuvertrauen sich in seinem Gewissen gebunden erachtete. Als Ersatz führt Tirab. ein paar Distichen aus Guarino's lateinischen Gedichten (Mant. 1496) an, worin derselbe die königliche Ausstattung besingt, mit welcher Herzog Hercules' Menecmi in Scene gingen, auf dessen Hof-Theater im eigentlichen Sinne, da diese Komödien sämmtlich im Hofe des herzoglichen Palastes, wie gemeldet, aufgeführt wurden. Der Name „Hofbühne" stammt auch daher mit Allem was drum und dran hängt.

Wir beginnen die Reihe der italienischen, unter dem Einfluss des Herzogs Ercole I. gedichteten Original-Komödien mit dem ersten uns vollständig vorliegenden und als „Commedia" bezeichneten Drama aus jener Zeit: mit dem Timone des

Matteo Maria Bojardo.

Da Bojardo 1494 starb, ist sein Timone jedenfalls die früheste von allen einigermassen kunstgemässen, in Versen gedichteten Commedie. Denn der Cefalo des Nicolò da Correggio (1487), ge-

1) Quadr. t. IV. p. 65. — 2) a. a. O. 1315. — 3) Mazzuchelli, Scritt. ital. t. II. part. 2. p. 914.

hört, wie der noch frühere Orfeo von Poliziano (1471), der Pastrola an, die an Ort und Stelle ihre Berücksichtigung finden wird.

Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano [1]), wurde 1430, angeblich in Fratta bei Ferrara, geboren. Der Hof von Ferrara war auch seine Bildungsschule, und der erste Herzog von Ferrara, duca Borso, sein Gönner und Freund. Die früheste Urkunde, die Bojardo's Namen anführt, ist ein vom Herzog Borso ihm ausgestellter Pass vom 8. October 1461. 1469 befand er sich unter dem grossen pomphaften Geleitgefolge, das dem Kaiser Friedrich III. auf seiner Durchreise über Ferrara nach Rom entgegenzog. [2]) Die Freund- und Gönnerschaft von Herzog Borso für Bojardo erbte auf seinen Nachfolger Ercole I., den Uebersetzer der Menechmen fort. Wie den Erstern auf seiner Reise nach Rom 1471, so geleitete Bojardo als Bevollmächtigter von Herzog Ercole I. dessen Braut, Eleonore von Aragon, 1472 nach Ferrara. 1478 ernannte ihn Ercole zum Statthalter von Reggio, wo Bojardo am 20. Febr. 1494 sein ruhmvolles Ritter- und Dichterleben beschloss. Zu jener Zeit umwand noch der Doppellorbeer des Waffen- und Dichterruhms die Stirne des Ritteradels. In unsern Tagen ist der Dichterlorbeer in's Holz des Mecklenburger Stockritterthums gewachsen, und der Waffenruhm vererzt und verschlackt in die blosse Stirne von Eisen. Eines Tages, als Bojardo in seinem Gehölz bei Scandiano jagte, fiel ihm plötzlich ein lang gesuchter Name für einen der prachtvoll überschwenglichsten Ritterhelden seines romantischen Epos, Der verliebte Roland (Orlando innamorato) ein: jener durch ihn und seinen Nachfolger Ariosto so berühmt gewordene Name Rodomonte. Entzückt über den Fund, schwingt sich Bojardo auf sein Pferd, und spornstreichs zurück in's Schloss, und lässt mit allen Glocken im Dorfe, als gält' es dem feierlichen Empfangsgruss eines ihm eben gebornen, lang ersehnten Leibeserben, läuten, während er an seinen Ottaven, unter den Auspicien des herrlichen Namens, fortschrieb. [3]) Seine Bauern im Dorfe liefen zusammen, konnten sich aber kei-

1) Bojardo's Besitz bei Reggio im Modenesischen. Unweit von Scandiano stand sein Erbschloss Torricella, abseits der Heerstrasse mitten im Gehölz. — 2) Diar. Ferrar. Murat. Script. R. it. V. XXIV. f. 217. — 3) Mazzuch. a. a. O. t. V. p. 1438.

nen Vers aus dem Geläute machen; so wenig wie sie ahnen konnten, dass die Agramente, Sobrian, Mandricarte und andere Ritter in dem Heldengedichte ihres gräflichen Grundherrn ihre Namen trugen.[1]) Das Stockritterthum schreibt den Bauern mit seinem so und so viel Fuss langen und so und so viel dicken Schreibrohr, unter dem Läuten aller Dorfglocken, die Namen auf dasjenige Lederfell, das die Stockritter den Bauern auf dem Leibe zu Pergament bearbeiten, um, nachdem es ritterbürtig gegerbt worden, ihm besagtes Fell über die Ohren zu ziehen und zu Adelsdiplomen mit angestammtem Familienwappen zu verwenden. Das sind die Heldenthaten der Rodomonte von so und so viel Zölligen und das ihre Heldengedichte, deren metra sie nach dem mètre ihrer Zollstöcke auf Bauernleder abzählen und messen. Bojardo machte dadurch, dass er seine Ritter nach seinen Bauern nannte, diese unsterblich; umgekehrt bekommen die Stockritter durch ihre Bauern einen geschichtlichen Namen, die ihnen das schwarze Kainszeichen ihres stockfleckig gewordenen Felles, als unauslöschliches Brandmal auf die Stirne prägen. Bojardo konnte übrigens, als Dichter, seinen Bauern einen Namen, einen bleibenden, unter den Bauern jener Gegend forterbenden[2]) Namen auch desshalb geben, weil er, als Graf und Grundherr, der Vater seiner Bauern war. Den patrimonialen Stockritter qualificirt blos der Zuchtstock zum Vater — und nur eines Theils von jedem seiner Bauern; des Theiles nämlich, der allein in der Lage ist, den väterlichen Zuchtstock mit dem Rücken zu besehen.

Doch wir haben es hier nicht mit dem Epiker Bojardo, nicht mit dem Dichter des Orlando innamorato, zu thun, der, nebenbei gesagt, ein Torso geblieben, indem das Gedicht mit dem 79. Gesang schlusslos abbricht; ein Torso, den Ariosto für würdig hielt, zu seinem Orlando furioso, dem grossen Wunderwerke des roman-

1) Castelvetr. Poet. d' Aristot. etc. p. 213. ed. 1576. — 2) Anton. Vallisnieri, die Quelle aller biograph. Notizen über Bojardo, den auch Mazzuchelli benutzte, erzählt, dass die Bauernnamen, die Bojardo auf seine epischen Ritter übertrug, in jenen Gegenden verblieben, und von den Vätern auf die Söhne übergingen. Ant. Vallisn. Memor. ed. iscrizioni sepolcrali del Conte Matt. Mar. Bojardo e della sua Casa in Scandiano t. III. p. 370. der Raccolta Calogerà.

tischen Epos, auszuführen. Nur diess sey mit Rücksicht auf Bojardo's Commedia Timone, bemerkt, dass der Grundzug von Bojardo's epischem Dichtergenius auch diese Komödie kennzeichnet: der objective Ernst nämlich, mit dem er, unbeschadet einiger sparsam angebrachten, ironisch scherzhaften Streiflichter, den Stoff seines erfindungsreichen Romanepos gestaltet; ein antik-naiver, dem Gegenstande gemässer, und mit der Sagen-Stimmung in Einklang sich befindender Ernst. Ein naiver Ernst, der den Dichter des Orlando inamorato sowohl von seinem Vorgänger, Luigi Pulci, dem Dichter der Morgante maggiore, der die Fabel ironisch behandelt und im Grunde parodirt[1]; als auch von seinem grossen Nachfolger, Lodovico Ariosto, unterscheidet, dem die Gaukelspiele einer reizvoll unerschöpflichen Einbildungskraft nur als blumige Attrappen gleichsam und üppige Allegorien zeit-satirischer Lebensbilder und Lebensweisheit dienen, die den ethisch-kirchlichen oder polemisch-politischen Geheimsinn jener Sagenstoffe von Artur und Karl d. Gr. in eine scherzende Lebensphilosophie des Tages umdeuten, von Gestalt der „allgegenwärtigen Cythere." Bojardo's vorwiegend antik-naiver Ernst in Beseelung seiner romantisch abenteuerlichen Mythen steht im Zusammenhange mit seiner classischen, vom Geiste der Alten tief durchdrungenen Bildung. Unter den grossen Dichtern von schöpferischer Phantasie, unter denen Bojardo für uns in erster Reihe steht, kommt dem Uebersetzer des Herodot und Apulejus, in Vertrautheit mit den Alten, vielleicht nur Milton gleich, dessen puritanisch düsterer, biblisch abstruser Geist aber viel Schulstaub dem Blüthendufte seiner Erfindungen beimischt, und auf den poetischen Farbenschmelz seiner Dichterschwingen streut. Von jenem antik-naiven, im strengen Dienste einer ethisch-erbaulichen Idee dichtenden Geiste finden wir auch die Commedia Timone durchzogen. Scheinbar ihrem Vorbilde, dem Timon oder Misanthropon des Lucian, Schritt für Schritt

1) Pulci bekennt diess selbst:

Ed io pur commedia pensato avea
Iscriver del mio Carlo finalmente . . . (Morg. magg. C. XXVII. St. 2.)

Der schon erwähnte Mambriano des „Blinden" von Ferrara (Francisco Cieco da Ferrara), steigert die Parodie zur Burleske und verhält sich zu Pulci's Morgante, wie etwa die Farsa zur Commedia.

folgend, und denselben fast Zug um Zug copirend, bewegt sich doch Bojardo's Commedia einem Schlussergebniss entgegen, das eine tiefe Kluft zwischen ein noch in der gebundensten Nachahmung freigestaltendes Dichtergemüth und die frivole Laune eines geistreichen Spötters und Sophisten legt.

Den Prolog spricht Lucian. Er stellt sich den Zuschauern vor als Grieche von Geburt. Doch hat ihn die Huld des Fürsten, der hier gebietet, zu ihrer Belustigung, aus einem Griechen in einen Italiener umgewandelt. Früher „die Brennnessel der Philosophen" (de' Filosofi l'Ortica) dichte er, Lucian, jetzt Komödien. Nun trägt er das Argument vor, das in nuce seinen Dialog Timon enthält, der sich uns eben auch, zu einer Commedia von 5 Acten in Terza Rima paraphrasirt, darstellt.

Von der ersten Zeile der ersten Scene des ersten Actes bis zum letzten Terzinen-Vers der dritten Scene lässt Lucian — da der gewissenhafte Dichter ihn als den Verfasser auch dieser dramatischen Paraphrase vorschiebt — die Personen seines Dialogs in italienischen Terzinen fast wörtlich nur das vortragen und verhandeln, was sie im Original vor siebzehnhundert Jahren bereits griechisch hatten vernehmen lassen. Wie dort eröffnet auch hier Timon auf freiem Felde mit dem Grabscheit oder Spaten Act und Scene, und rüttelt den donnervergessenen Jupiter aus seinem Weltschlaf mit denselben ehrenrührigen Herausforderungsfragen nach dem ruhenden, straffaulen Rache-Blitzstrahl, wie dort der Athener Timon:

Sind deine Flammen etwa ausgebrannt?
Kehrst du der Welt wohl gar den Rücken? Oder
Ward die Gerechtigkeit von dir verbannt?

E la tua fiamma forse intiepidita?
O pur le cose di qua quì non curi?
O la giustizìa vien da te sbandita?

Dann geht er auf seine Lage über:

Verhöhnt bin ich, o schärfste der Torturen:
Verhöhnt, verlacht von Jenen, Gott, o Gott!
Die küssen müssten meiner Füsse Spuren.

Schifato sono (oh gran calamitate)
Schifato da coloro (oh dio, oh dio!)
Che dovrebbon bacciar le mie pedate.

Wiederholte Apostrophe an Jupiter:

Vernimm du, Rhea's und Saturnus' Sohn:
 Erheb dein Haupt, wach' endlich auf, zu strafen!
 Ermann' dich auf dem Blitz-umflammten Thron!
Wirf ab den Schlaf; hast lang genug geschlafen,
 Und starr, wie Epimenides, geruht.
 Auf, schütte deine Plagen aus und Strafen!
Entsteig dem Oeta, glüh'nd in Zornes Wuth,
 Bewehrt mit Flammen, in den Händen Blitze,
 Versenk in Pein und Qual die Menschenbrut!

O di, o figlio di Rea, e di Saturno,
 Leva su il capo, destati oramai,
 Non apri gli occhi nel fulgor diurno?
Levati su dal sonno, dormito hai
 Più che no fè Epimenide ozioso;
 Vieni, e spargi a ciascun tormenti, e guai.
Scendi dal Monte Oeta furioso,
 Di fiamme armato, e co' tuoi dardi in mano
 Ciascun uomo fa misero e doglioso.

Lucian's Timon ruft: „O Jupiter, Schutzgott der Freundschaft, der Geselligkeit und des häuslichen Glückes, Schirmer der Fremdlinge, Rächer des Meineids, Wolkenversammler, Blitzeschleuderer, oder mit welchem andern Namen die angedonnerten hirnwüthigen Dichter — dich begrüssen: wo bleibt dein mächtig krachender Blitz, dein weitbrummender Donner und dein flammenzuckender, allblendender, schrecklich schmetternder Wetterstrahl?“ [1])

Die zweite Scene zeigt den offenen Himmel mit **Jupiter** und **Mercur**.

Jupiter erkundigt sich bei Mercur, wer da unten so raisonnire? Ertheilt ihm den Auftrag, nachdem er den Namen vernommen, dem Timon, der ihm in seinen guten Tagen so manche Festhekatombe geschlachtet, einen Klumpen Gold zu bringen und ihm das Maul zu stopfen:

Nun geh, Mercur, des Reichthums Göttin holen.
Ma va Mercurio, e mena la **Ricchezza**.

1) Wiel. Uebers.; Luc. v. Sam. L. W. 1 Thl. S. 54. (*ποῦ σοι νῦν ἡ ἐρισμάραγος ἀστραπὴ καὶ ἡ βαρύβρυμος βροντὴ καὶ ὁ αἰθαλόεις καὶ ἀργήεις καὶ σμερδαλέος κεραυνός*) ed. Bek. I. p. 390 ff.

Im griechischen Text soll Mercur den Plutos, Gott des Reichthums, aufsuchen. Hier ist es eine Göttin des Reichthums, die Ricchezza, die Reichheit[1]), die in das einförmige Personal auch einige Abwechselung bringt, ausserdem zugleich die Glücksgöttin, Fortuna, vertritt.

Hermes übersetzt, als italienischer Mercurio, das Selbstgespräch, das er dermaleinst, vor Olims Zeiten griechisch gehalten, in sechs wohlklingende Terzinen: „Schreien hilft doch", meint er jetzt wie damals, mit Bezug auf Timon's Apostrophe an Jupiter. Doch wo die Göttin Ricchezza finden? fragt er, genau so, wie er zu Trajan's Zeiten, nach Gott Plutos gefragt hatte; nach welchem Gott, nächst Gott Mercur, alle Welt zu allen Zeiten fragt, und mehr als nach jedem andern Gott, und am brünstigsten die Trajane fragen, wenn auch die Meisten von ihnen keine Trajane, sondern Timone sind, und oft schlimmere, als Timon, der Menschenfeind, den Lucian unter Kaiser Trajan, Plinius' des J. Musterkaiser, geschrieben.

Zu beachten bleibt schon in diesen ersten Scenen unserer Commedia die Milderung der satirisch scurrilen Bitterkeit des Lucian, bei aller treuen Schritthaltung, womit Bojardo's Terzinen dem Dialog des Griechen dicht auf dem Fusse folgen. Das Feingefühl für solche Abdämpfung der Satire zum dramatischen Ernst, der nicht blos das Strafwürdige geisseln, sondern sühnen will, ist nicht gering anzuschlagen. Das Bedürfniss solcher Tonumwandlung verräth ein poetisch kunstsinniges Empfinden des Unterschiedes der Darstellungsformen und der Nothwendigkeit eines zukömmlichen Styles. Die Abrundung der textgetreu nachgebildeten Gesprächsführung zum Abschluss des ersten Actes bewirkt ein Monolog Timon's, der bei Lucian nicht vorkommt. Die Nacht bricht herein. Timon geht in seine Hütte, um die Wohlthat des Schlafes zu geniessen; die einzige, die das Leben dem Menschen gönne, das ihn im Schlaf den Vorschmack des Todes kosten lasse. Er wendet sich an Gott Mercur mit der Bitte, dass ihn kein menschliches Antlitz im Traume schrecke. Von allen Geschöpfen gleiche die Viper allein dem Menschen; die einzige,

1) „Die Reichheit" für Reichthum findet sich bei den schwäbischen Dichtern. Opitz sagt das Reichthum.

die gegen ihr eigenes Geschlecht wüthe. Act und Monolog schliesst mit dem Vers:

> Kein schlimmres Thier auf Erden als der Mensch.
> Dell' uom non v' è la peggior bestia al mondo.

Die Anrufung Mercur's, wo dieser gerade mit einem solchen Auftrag ihn aufzusuchen im Begriff steht, scheint uns ein anderes Kennzeichen poetisch-dramatischer Empfindung; da eine ahnungsvolle Vermittelung und Beziehung der Personen dadurch angedeutet wird, die ein vorhergegangenes mit einem Folgemoment verknüpft, was der Stimmung eben die dramatische Situationsfärbung giebt. Davon ist in Lucian's Dialog nichts zu finden; so wenig wie von der betrachtungsvollen Schwermuth, die den Menschenhass von Bojardo's Timon durchzieht, und gleichsam wieder vermenschlicht. Gemüthsverbitterung aus Hass und Grimm ist kein dramatischer Affect, und wird es nur durch die hindurchscheinende Folie jenes dem Mitleid verwandten Wehgefühls der Schwermuth, die eine tiefe Trauer gleichsam ob solcher Verbitterung ist; so dass diese, im letzten Grunde, doch wieder in Menschenliebe wurzelt. Daher ist der Teufel, der Menschenhasser aus eitel Grimm und Hass, als dramatische Figur, nur humoristisch gedacht und dargestellt, möglich; was eigentlich ein Widerspruch. Denn die humoristische Stimmung, ob noch so reich mit Satire und bitterem Spott versetzt, ist eine grundgemüthliche, menschenfreundliche Stimmung, in der sich das Grundböse, das böse Princip, Hass und Grimm folglich in ausschliesslichster abstractester Bedeutung als Person, die der Teufel doch vorstellt, nimmermehr befinden kann. Ein humoristischer Teufel bleibt also jedenfalls ein innerer Begriffswiderspruch, eine Contradictio in adjecto, und desshalb vielleicht auch, als poetisch-dramatische Figur, von fraglich psychologischem Werthe und innerem Bestand.

Der zweite Act beginnt mit dem Gespräch in Lucian's Timon zwischen Hermes, Zeus und Plutos, hier Mercurio, Giove e Ricchezza. Jupiter fragt Ricchezza, wesshalb sie sich weigere, den Timon aufzusuchen. Ricch.: Weil er sie aus dem Hause gestossen und preisgegeben aller Welt; in Folge seiner verschwenderischen Freigebigkeit nämlich. Jupiter: Unlängst hätte sie sich doch bitter über einen Geizhals beklagt, der sie in finsterem

Kerker gefangen hielt. Beide Sorten Menschen, Verschwender und Geizhälse, versetzt Ricchezza, seyen ihr gleich verhasst. Schliesslich fügt sie sich dem Befehle des obersten Gottes, so unverbrüchlich, wie sich Plutos demselben, zur Zeit Trajan's, gefügt hat.

In der zweiten Scene finden wir Mercurio und Ricchezza auf dem Wege vor Athen. Mercur unterhält sich mit der Göttin über ihre Launen und Wunderlichkeiten. Lahm und schielend, wie Lucian's Plutos, scheine sie doch beides nicht, wenn sie entfliehe, wie Lucian's Plutos. Sie giebt ihm darüber die nämlichen Aufschlüsse in klangvollen italienischen Terzinen, die sie schon als Plutos in gutem kleinasiatischen Griechisch seiner Zeit gegeben. Sie erzählt dem Mercur, wie sie dem lachenden Erben eines reichen Filzes aus dem Testament plötzlich entgegenspringe, und sich ihm an den Hals werfe, und wie dessen verrücktes Trachten dennoch einzig dahin gehe, sie sobald wie möglich wieder los zu werden. Ihre Hässlichkeit verberge sie unter einer goldenen Maske. Auf diese Weise schmuggle sie auch ihre Begleiterinnen ein: den Trug (la fraude), die Furcht

Und die Anmassung, Mutter aller Uebel.
L'arroganza matre d'ogni male.

Da fällt dem Mercurio plötzlich ein, was ihm Lucian schon im 2. Jahrh. nach Chr. hatte einfallen lassen: dass er den Schatz (Tesoro) für Timon vergessen. Worauf ihn Ricchezza an das erinnert, was ihm bereits zu jener Zeit Lucian's Plutos darauf erwiederte:

Schon als mit dir ich den Olymp bestiegen,
Schärft' ich dem Schatz ein, ruhig zu verbleiben,
Und bis ich selbst ihn suche, still zu liegen.

Già quando teco nell' Olimpo ascesi
Io commissi al tesor, che si stia cheto,
E s'io nol cerco mai non si palesi.

Wir stehen an der Schwelle des dritten Actes, auf Timon's Ackerfeld, und erblicken ihn in Begleitung von Armuth und drei ihrer Genossinnen, die Bojardo aus dem Gefolge von Lucian's Penia, worunter Arbeit, Stärke, Weisheit und Appetit, als stumme

Personen herausgegriffen (le quali non parlano). Die dramatische Verbindung des dritten Actes mit dem zweiten besorgt wieder Bojardo's Timon allein, mit Hülfe eines Selbstgespräches von vier Terzinen, die den heissesten seiner Wünsche in kunstvoll verketteten Reimen aussprechen, den Wunsch: dass er doch giftige Kräuter säen könnte, oder dass der Acker, anstatt Aehren, Mord, Hunger und Pestilenz trüge. Dem Wunsche sieht man es nicht an, dass ihn Lucian's Timon nicht äussert. Inzwischen haben sich Mercur und Ricchezza genähert, und führen, noch unbemerkt, ein kleines Zwiegespräch miteinander, das Bojardo für gut befunden, aus einer spätern Stelle bei Lucian hierher zu versetzen. Dann macht sie Mercur auf Timon's Gesellschaft, Armuth u. s. w. aufmerksam. So haben wir, meint Ricchezza, hier nichts mehr zu suchen. Kehren wir um. Mercur bringt ihr Jupiter's Befehl in Erinnerung. Jetzt bemerkt Armuth die hinkende und schielende Person, und fragt den Mercur, wer die sey? Er giebt ihr die nöthige Auskunft und theilt ihr Jupiter's Auftrag mit. Armuth beklagt sich über die gegen sie geübte Rücksichtslosigkeit. Sie habe den elenden, von Allen verlassenen Mann in ihre Arme aufgenommen. Sie war es, die ihn gelehrt, den Schlägen des Schicksals Widerstand zu leisten: nun käme diese Unverschämte daher, und versuche ihr eine gerettete Seele zu entreissen? Doch müsse sie dem Befehle Jupiter's Folge leisten. Wohin sie Aermste die Füsse tragen werden, wisse sie selbst nicht, da Jeder ihre Nähe meide. Sie zieht mit ihrem Gefolge davon. „Kommt Alle," ruft sie den Genossinnen zu. Vielleicht bereut es Timon einst, und sieht dann ein, welche Freundinnen ihm in uns geraubt worden, die von jedem Abweg ihn auf den rechten Pfad wieder zurückgeleitet:

Wenn Mäss'gung mit Gesundheit ihn beglückte,
Gab ihm Ermüdung festen Schlaf: so lehrte
Ich ihn die Welt verachten, die verrückte.

Con l'astinenza lo mantenai sano
Con la fatica lo facea dormire,
E gli' insegnai sprezzar il mondo insano.

Sobald sich Armuth und Genossinnen entfernt, treten Mercur und Ricchezza an Timon heran. Der Empfang, den sie von Bojardo's Timon erfahren, ist ganz so grob, wie der war, den sie unter

Trajan von Lucian's Misanthropen sich mussten gefallen lassen. Das schielende Weib besonders ist ihm ein Dorn im Auge. Mercur verkündet ihm Jupiter's Willen. Timon will weder von Göttern noch Menschen wissen. Speciell habe er zwar nichts gegen Jupiter und Mercur; nur möchten sie ihn ungeschoren lassen; besonders mit der queräugigen Vettel da:

Doch die ist mir ein Gräul, die lahme Blinde.
Ma questa cieca zoppa, io non la voglio

Durch Ueberfluss und träge Ueppigkeit
Verschlemmte sie mein Leben mir und Wesen
Und füllte mich mit Stolz und Bitterkeit ...

Dieweil die Armuth mich Erbarmen lehrte,
Und fühlen andrer Wesen Leid und Schmerz,
Und allen Hass in mir in Mitleid kehrte:

Con abbondanza, e con delicatezza,
Mi consumò la vita, e la persona,
Mi fè superbo e pieno d'amarezza ...

All opposito poi la Povertate,
A tutti reso mi ha compassionevole,
E l'odio tutto congiato ha in pietate.

Ricchezza sucht ihn zu besänftigen und setzt ihm auseinander, wie er nur Gutes von ihr empfangen. Was Schmeichler und Schmarotzer an ihm verbrochen, sey nicht ihre Schuld. Kurz, sie führt ihm alles das zu Gemüthe, was Lucian's Plutos seinem Timon vor so viel hundert Jahren zu beherzigen gegeben. Timon wird nachdenklich. Mercur glaubt nun, ihn mit Ricchezza allein lassen zu können, giebt Timon gute Worte: er möchte Jupiter zu Gefallen in den sauren Apfel beissen, und würde ein reicher Mann werden. Drauf nimmt er Abschied. Er habe noch einen wichtigen Gang vor, nach Sicilien, wo er die Schmiede aus dem Aetna holen soll:

Per trarre i Fabri fuor del Morgibello.

Wozu? sagt er auch bei Lucian nicht. Ricchezza verweilt so lange, bis sie den Tesoro (Schatz) emporgerufen, worauf sie verschwindet. Schatz lässt sich unter Timon's Grabscheit nicht faul finden und lacht ihn schon an mit seinen goldherzigen Augen, zwei unterirdischen Glückssternen, die alle überirdischen und himmlischen todt strahlen.

O Jupiter, Mercur und Corybanten!
Woher diess Gold, so sonnengelb und leuchtend?
Wer bracht' es, und wer sind die, die es sandten?

O Giove! o Mercurio! o Coribanti!
Ond'. è quest' oro, si fulvo e lucente?
Chi l' ha portato, e posto quì d'avanti?

Die Zauberwirkung des Goldblicks auf ihn ist die eines gelben Basiliskenblickes: Er tödtet den letzten Rest von Menschengefühl in seiner Brust, und durchbohrt die harte Schale des Basiliskeneies, das bis jetzt in seinem Busen noch unerschlossen lag; wie der Basilisk, nach der Sage, sein Ei auf eine Felsplatte legt, und es mit den Augen ausbrütet. Der Goldblick starrt ihn an von aussen; aus seinem Innern wie von dessen Spiegelbilde, der Gegenblick, des nun ausgeheckten, dem Basiliskenei entkrochenen Menschenhasses, in seiner vollausgebrüteten Scheusslichkeit. Mit Vaterfreuden schwelgt er in dem Anblick gleichsam. Er berauscht sich daran zu einem überschwenglichen Menschenhass, der Unglückliche; er saugt alle Entzückungen eines sich kitzelnden Menschenabscheus aus dem Anblick:

Mit Niemand will ich ferner Umgang pflegen;
Mit Fremden nicht noch Freunden und Bekannten:
Als Freund soll Timon nur den Timon hegen . . .

. .

Nach menschlichen Gesetzen nicht noch Rechten
Soll zwischen uns sich Einsamkeit nur legen;
Als einzig Band sich Mark- und Grenzscheid flechten.

. .

Nur Missmuth, Widerwillen, bittres Kränken
Und unwirsch barsche Rauhheit will ich athmen:
Mit solcher Kost sie füttern jetzt und tränken

. .

Verstärkten Hass fühl ich die Brust zerreissen,
Und grimme Wuth im innern Herzen brennen.
Nicht Timon — anders will ich künftig heissen:
Will Menschenfeind fortan mich selber nennen.

Non voglio aver commercio di persone;
Di tutti conoscenti e forestieri,
Fia solo amico di Timone Timone . . .

. .

Non vò, che leggi umane, nè divine

Si framettan fra noi, ma solitudine;
Voglio un termine solo, un sol confine . . .
.
La mia natura fia sola tristizia,
Bizzaría, ruvidezza, asperitade,
Di cotai cose farò a ognun dovizia . . .
.
L'odio mi cresce, e non mi maraviglio,
Anzi tanta barbarie in me nudrico,
Che non Timon, ma un nuovo nome io piglio.
Misantropo me stesso appello e dico.

Zum Vergleiche der Begrüssungsjubel von Lucian's Timon beim Erblicken des Fundes:

„O wunderthätiger Jupiter mit allen deinen Korybanten! Und du o gewinngebender Mercur, woher alle diese Menge Goldes? — Oder ist es nur ein Traum, oder werde ich beim Erwachen den Schatz in Kohlen verwandelt finden? — Doch nein! Es ist wirkliches, ausgeprägtes, glänzendes, wichtiges Gold! Welch ein lieblicher Anblick!

O Gold, du schönste Augenlust des Sterblichen,
Gleich dem lodernden Feuer
Glänzest du bei Nacht und bei Tage.[1])

Willkommen du liebstes und lieblichstes aller Dinge! Nun kann ich glauben, dass Jupiter einst zum goldnen Regen worden sey.[2]) u. s. w.

ὦ Ζεῦ τεράτιε καὶ φίλοι κορύβαντες καὶ Ἑρμῆ, κερδῶε, πόθεν τοιοῦτον χρυσίον; ἢ που ὄναρ ταῦτα ἐστίν; δέδια γοῦν μη ἄνθρακας εὕρω ἀνεγρομένος; ἀλλὰ μὴν χρυσίον ἐστίν ἐπίσημον ὑπέρυθρον βαρὺ καὶ τὴν πρόσοψιν ὑπερήδιστον.

ὦ χρυσέ δεξίωμα κάλλιστον βροτοῖς·
αἰθόμενον γὰρ πῦρ ἅτε
διαπρέπεις καὶ νύκτωρ καὶ μεθ' ἡμέραν.

ἐλθ' ὦ φίλτατε καὶ ἐρασμιώτατε. νῦν πείθομαί γε καὶ Δία ποτὲ γενέσθαι χρυσόν[3]) . . .

Und nun auch ein Vorgriff über Bojardo's Kopf und über ein Jahrhundert oder zwölf Jahrzehnte hinweg, mitten hinein in Shakspeare's „Timon von Athen," für den wir uns eine nähere Erwägung des Fabelthema's, als dramatischen Vorwurfs, aufsparen müssen. Hei der Goldschätze, die der kritische Spaten aus dem

1) Aus Euripides' Bellerophon. — 2) Nach Wieland's Uebersetzung. — 3) Bekker p. 401.

Grund und Boden dieses Timon hervorgraben wird! Die Klumpen Goldes! Ganze Schachten, ganze Bergwerke voll! Für jetzt nur ein Körnchen als Vergleichsprobe [1]):

„Erde,
Gieb Wurzeln mir!
Wer Bessres in dir sucht, dem würz' den Gaumen
Mit deinem schärfsten Gift! Was find ich hier?
Gold? kostbar, flimmernd, rothes Gold? Nein Götter:
Nicht eitel fleht' ich. Wurzeln, reiner Himmel!
So viel hievon macht schwarz weiss, hässlich schön,
Schlecht gut, alt jung, feig tapfer, niedrig edel.
Ihr Götter! warum diess? warum diess, Götter?
Ha! diess lockt euch den Priester vom Altar,
Reisst Halbgenes'nen weg das Schlummerkissen.
Ja dieser rothe Sklave löst und bindet
Geweihte Bande; segnet den Verfluchten.
Er macht den Aussatz lieblich, ehrt den Dieb
Und giebt ihm Rang, gebeugtes Knie und Einfluss
Im Rath der Senatoren; dieser führt
Der überjähr'gen Witwe Freier zu;
Sie, von Spital und Wunden giftig eiternd,
Mit Ekel fortgeschickt, verjüngt balsamisch
Zu Maienjugend diess. Verdammt Metall,
Gemeine Hure du der Menschen, die
Die Völker thört. Komm, sey das was du bist."

In Bajardo's Timon dunkelt schon die Nacht herein. Sein Misanthrop zieht sich in's Gebirge zurück, um sein Gold zu verscharren. Mit dem Tag geht auch der dritte Act zur Rüste. So wie der vierte mit dem jungen Morgen wieder anbricht, steht die berüchtigte Fama vor uns. Nachdem sie ihre weltkundigen und marktläufigen Eigenschaften ausgekramt, und ihre schönen Ferraresischen Zuschauerinnen und Mitschwestern in schlagfertiger Zungengeläufigkeit, hinsichtlich ihrer ausnahmsweisen Discretion, in Betreff der schönen Frauen von Ferrara und deren Toiletten-, Boudoir- und sonstiger Geheimnisse, beruhigt, stattet Fama Bericht über die augenblickliche Sachlage ab. Dank ihrem Amtseifer, wisse jetzt ganz Athen, was Timon für sein Geheimniss hält: von dem Schatze nämlich, den er gefunden.

1) IV. S. 3.

Die Fama ist Bojardo's Erfindung. Lucian lässt seinen Timon, unmittelbar nach der Jubelbegrüssung des Feindes, den Wunsch äussern, die Athener möchten sobald wie möglich Kunde davon erhalten, damit sie vor Aerger bersten. Kaum ist der Wunsch ausgesprochen, sieht auch schon Timon die Goldraben und Geier schaarenweise aus der Stadt heranziehen. Bojardo's Timone, der nun, nachdem Fama sich entfernt, mit seinem Goldschatz vortritt, in Gedanken versunken, fragt sich: Warum er denn nicht aus seinem kranken Gemüth die trauervolle Sorge und Bekümmerniss verscheuchen könne, wie er allen menschlichen Umgang verbannt hat?

> Diess Gold erschlafft mir jeden meiner Nerven . . .
> Ich kanns nicht lassen, und auch nicht behalten.
>
> Quest' oro infievolisce ogni mio nèrvo . . .
> Lasciar nol posso, e ritener non l'oso.

Er will es doch im Grabmal des Timocrates verbergen. „O der unseligen Beglückung!" ruft er aus. „Mit welcher Mühe und Betrübniss grub ich diese Urne hervor, und nun mit welcher peinvollen Gier halt' ich sie umfasst! Hinab mit dir in diese Gruft!" Doch was muss er sehen? O Jupiter, Mercur und Pluto! Zwei Krüge voll geprägten Goldes. „Beraubte Timocrates die Todten, wie er die Lebenden einst beraubt?" Sein einziger Sohn Filocoro, sein Erbe, der, zum Bettler geworden, die Leute auf der Strasse um Almosen anspricht, darbt jetzt im Gefängniss. Nun sey Er, Timon, der Erbe des Timocrates, da Filocoro Schulden halber in Ketten liege. Hier nimmt Bojardo die Stelle, wo Lucian's Timon von der Schaar herbeieilender Athener spricht, wieder auf. Die hinzuerfundene Einschaltung ist von Belang. Sie lässt die Verschiedenheit der satyrisch-erglühten und pathetisch-dramatischen Affectfärbung empfinden; den Unterschied von geisselnder Invective und von Unseligkeitsstimmung der dramatischen Leidenschaft. Beide Momente: das aggressive Pathos der Archilochischen „rabies" [1], der Geisselungs- und Zerfleischungs-Satire, so wie das selbstgeisslerische, ascetisch-leidenvolle in unseres Timon Menschenhass und Abkehr. Beide Momente, kunst-

1) Archilochum proprio rabies armavit Jambo. Hor. A. P. v. 79.

voll verschmolzen, werden wir in Shakspeare's erhaben-furchtbarem Menschenfeinde bewundern, und uns mit Erstaunen darin vertiefen können.

Die folgenden Scenen des vierten Actes zwischen Bojardo's Timon und seinen sich hintereinander einführenden, vormaligen Schmarotzern, Teller- und Speichelleckern: Gnatonide (Gnathonides); Filade (Philades); Staatsredner Demeas und dem Cyniker Trasicle (Thrasykles), dürfen, unbeschadet mancher eigenthümlichen, glücklich in Haltung und Ton des Ganzen verflössten, selbeigenen Pinselstriche, doch nur das Verdienst der treuesten Anschliessung an Lucian's meisterhafte, von Geist, Witz, stäupender Ironie und von Glühstempel-rothem Sarkasmus sprühende Schilderungen, in Anspruch nehmen. Die entsprechenden Scenen in Shakspeare's Timon von Athen werden uns zu einer nähern Bezugnahme auf die des Lucian Anlass bieten; vielleicht aber auch den grossen Satyriker von Samosata, diesen Carnifex geisselnder Ironie, noch schlimmer zugerichtet aus der Vergleichung heimschicken, als seine Schmarotzer von seinem Timon heimgeschickt wurden.

Bei dieser Heimschickung lässt es der Satyriker bewenden. „Wirf nicht mehr," ruft der letzte von Lucian's Schmarotzern, die vor Timon's Steinwürfen die Flucht ergreifen, „wirf nicht mehr, wir gehen ja von selbst!" „Nicht ohne blutige Köpfe!" grinst ihnen Timon nach — und der Dialog bricht ab. Der Satyriker hat seine Lust an den Opfern seiner Sitten-geisselnden rabies gebüsst. Timon's ferneres Schicksal ist nun gleichgültig. Er lässt ihm den Menschenhass, den er ihm wie einen Aussatz angerieben, als unheilbare Krankheit zurück. Dem sympathischen Mittel gemäss, wonach man sich von einem Hautübel befreien soll, wenn man es auf einen Andern überträgt, geht der Satyriker, nachdem er die Räude seinem Helden angejückt, mit heiler Haut davon. Nicht so der Dramatiker, dem die Heilung seines Presshaften von dem Seelenleiden, dessen Reinigung und Befreiung von einem tiefen, innern Seelenübel, am Herzen liegt; sey es durch die Euthanasie einer erlösenden Todessühne, wie sie Shakspeare z. B. in dem Nachrufe abspiegelt, den sein Alcibiades dem todten, am Meeresstrand begrabenen Menschenhasser widmet:

„Hast unser menschlich Leid du auch verachtet,
Die Thränenfluth, die Tropfen, welche karg
Die Rührung fallen lässt; doch lehrte dich
Dein reicher Geist[1]) Neptunus selbst zu zwingen,
Dass er nun ewig weint gesühnte Fehler
Auf deinem niedern Grab." —

— sey es durch eine Abspiegelung solcher Sühne in einem mit der Hauptfabel verwebten Nebenereigniss, das die Läuterungsidee in reflectirtem Licht gleichsam erscheinen lässt. Solcher speculativ-dramatischen Katoptrik bediente sich der grösste Meister unserer Kunst in der Mehrzahl seiner Dramen mit wunderbarer Wirkung, wie sich zeigen wird. Einen ähnlichen poetisch sinnreichen Kunstgriff sehen wir auch hier, 120 oder noch mehr Jahre vor Shakspeare's Timon von Athen, den Dichter der Commedia Timone, unsern Bojardo, anwenden, und einen ganzen fünften Act zu Lucian's Timon hinzuerfinden, im Zwecke der Verdeutlichung seiner sittlich-poetischen Tendenzidee an dem Gegenbilde eines zweiten, der Haupthandlung und ihrem Grundmotiv verwandten und mit kundigem Geschick und dramatischer Einsicht in ergänzende Wechselbeziehung gebrachten Vorgangs. Dieses miteingeflochtene Begebniss wurde kunstgerecht schon im Anfange des vierten Actes durch Timon's zweiten Fund im Grabmal des Timocrate und durch Andeutung des kläglichen Schicksals von Timocrates' Sohn, Filocoro, vorbereitet. Sehen wir nun, wie Bojardo's fünfter Act seine Erfindung zu Ehren bringt.

Zuvörderst führt sein letzter Act den Boezio als Prolog ein. Nicht etwa den berühmten Staatsmann und Philosophen Boethius, den Begründer der scholastischen Philosophie, die er zuerst in die Theologie einführte; nicht den Verfasser jener hochgepriesenen, auf Schule und Bildung des Mittelalters so einflussreichen Schrift: De Consolatione Philosophiae, deren Tröstung der Unglückliche so sehr im Kerker bedurfte, wo er sie schrieb, und wo ihn der Ostgothe, König Theodorich, genannt der Grosse, auf's Grausamste martern und (524) tödten liess, weil er den tugendhaften, unschuldig eines „Majestätsverbrechens" angeklagten Senator Albinus vor König Theodorich, gen. der Grosse, in Schutz

1) rich conceit; Schlegel-Tieck übersetzt: „reicher Witz."

nahm. Dafür wurden dem armen Boethius im Gefängniss, auf Befehl des Königs, von Henkersknechten mit einem um die Schläfen geschnürten Seile unter fürchterlichen Qualen die Augen aus dem Kopfe gequetscht, und dem grossen Staatsmann, Philosophen und Schriftsteller mit einem Knüppel der Rest gegeben. [1]) Zu gleicher Zeit wurde auch Symmachus, Schwiegervater des Boethius, Proconsul von Afrika, Statthalter von Rom und, wie Boethius, gefeierter Gelehrter und Schriftsteller, auf Befehl von König Theodorich, gen. der Grosse, in Ravenna enthauptet, gleichfalls wegen angeblicher Majestätsbeleidigung, die er gerade so verschuldet, wie der Senator Albinus oder wie Boethius. Sein blutiges Haupt soll auch König Theodorich beständig vor Augen gesehen haben. Er glaubte es sogar an einem grossen Fisch zu erblicken, den man ihm aufgetischt hatte, und der ihn, wie der entsetzte König, selbst sagte, mit den blutigen Augen des Symmachus anstarrte. Wie erst wenn es Boethius' Haupt mit den hervorgequollenen Augen gewesen wäre! Der Fisch wurde sogleich entfernt. Eine Anklage gegen ihn auf Hochverrath und Majestätsbeleidigung unterliess der ostgothische Oberstaatsanwalt nur aus Rücksicht auf den Gemüthszustand des Königs.

Nicht diesen Boethius also sehen wir in dem Boezio vor uns, von welchem Bojardo seinen Schlussact einleiten lässt. Sein Boezio stammt von boethos (*βοηθός*), einem griechischen Worte, das „Helfer" bedeutet, und ist kein Anderer, als den wir auch von Plautus, unter dem Namen Auxilium (Gott Helfer), einführen sahen [2]), um den Inhalt seiner Komödie Cistellaria (das Kästchen) vorzutragen. Da vernehmen wir denn beherzigenswerthe Aeusserungen aus dem Munde des Boezio, was sagen will: „der Helferich": che vuol dir l'Ajuto. „Gott Helferich" bezeichnet es als einen schweren Irrthum von Seiten Timon's, dass dieser die Nothwendigkeit gegenseitiger Hülfeleistung nicht einsieht:

> Das sieht Timon nicht ein: Alleinseyn hält er
> Für's grösste Erdenglück, der Allverwaiste,
> Und meint, entbehren könne leicht die Welt er.

1) Qui accepta chorda in fronte diutissime tortus, ita ut oculi ejus creparent, sic sub tormenta ad ultimum cum fuste occiditur. Anonym. Valesian. ad Calc. Amm. Marcell. ed. Val. — 2) Gesch. d. Dr. II. S. 502.

> Ein Wahn ist's, den er nährt in seinem Geiste:
> Steh' Einer noch so hoch; einmal im Leben
> Thut's Jedem Noth, dass man ihm Hülfe leiste.

> Nell' animo a Timon questo non cade,
> Che stima solitario esser beato.
> Nè d' uopo aver e' altrui si persuade,
> Falsa è questa credenza, ed è ingannato:
> Ciascun, quantunque grande, alcuna volta
> Ha pur bisogno d'esser ajutato.

Da haben wir das dramatische Hauptmoment in klaren Worten: ein Verschulden; ein schwerer, unter Umständen verhängnissvoller Irrthum, dessen der Held unserer Commedia von Boezio geziehen wird, dem eigentlichen Helfgott der Timonfabel selber, der er zu ihrem Schuldmotive verhilft, ohne welches weder eine Komödie noch eine Tragödie denkbar, deren Beider Mandat in einer handelnd zu vollziehenden Sühne solchen Schuldmotivs beruht; gleichviel ob diese Läuterungsbusse durch Lachen oder Weinen bewirkt wird.

Nach diesem gewichtigen Fingerzeig setzt Helferich seinen Zuschauern, den Ferraresen, das Bewandtniss mit dem seligen Timocrate auseinander, der in einem zurückgelassenen versiegelten Brief seinen Sohn Filocoro, nach Ablauf von zehn Jahren, an sein Grab beschieden. Auf dem Sterbebett hatte der Vater dem Sohne den versiegelten Brief mit der Ermahnung übergeben, denselben ja nicht vor Verfluss der zehn Jahre zu öffnen. Der Sohn hatte diess seinem sterbenden Vater zugelobt, und heute sey das zehnte Jahr um. Weil nun Filocoro aber, in Folge von Verschwendung seines ansehnlichen väterlichen Vermögens in Armuth versunken und Schuldenhalber eingekerkert, selbst keine Aussicht hat, sein Gelöbniss zu erfüllen und mit dem versiegelten Briefe sich in der Gruft seines Vaters einzustellen: sendet er seinen freigelassenen Parmeno ab, der eben auf dem Wege nach dem Grabmal sich befinde, mit dem Briefe in der Hand. Die nächste Ursache von Timon's Geschick wird mit der Hinweisung auf Filocoro's ähnliches, durch Verschwendung aus Freigebigkeit verschuldetes Schicksal zugleich angedeutet:

> Er (Filocoro) hat es (sein Vermögen) durch Verschenkung ganz vergeudet.
> Tutta l'ha col donarla consumata.

Welches dramatische Relief erhält nicht Timon durch diese Folie! Betrübnissvoll wankt er daher und klagt, dass ihm der gefundene Doppelschatz den Schlaf raube, der die beiden Extreme, Armuth und Reichthum, gleich sehr fliehe:

Wie mir Unglücklichem es ward beschieden,
Weil denkend stets an die gefundnen Schätze,
Mein Geist nicht Ruhe finden kann, noch Frieden.

Come interviene a me lasso, e dolente,
Che pensando a quell' urne, ch' io trovai,
Non posso aver riposo nella mente.

Das ist ächte, von dunklem Schuldgefühl durchdrungene Rührungs- und Mitleidsstimmung, von welcher auch unsere Brust, in die Seele des dramatischen Leidenshelden, miterbebt, und die den Grundton dieser Tragikomödie bildet — denn das mindestens ist sie. Timon erzählt: Im Traum habe er zwei Ameisen gesehen, die sein Gold benagten:

Aus Furcht muss ich noch jetzo drob erblassen.
Mir war's, als hätt' ich es nicht hindern dürfen,
Und müsst' den Schatz von ihnen plündern lassen.
Wo ich Ameisen scharren find' und schürfen,
Werd' ich als Feindinnen sie alle tödten.

Della paura ancor mi trascoloro.
Che mi sembrava indarno contrastare,
E non aver difesa 'l mio tesoro.
Quante formiche io trovi a lavorare
Tutte le occiderò come nemiche.

Das sind Shakspeare'sche Pinselstriche, oder Tinten aus Dante's Farbentopf. Timon sieht Zwei daherkommen:

Schau, schau, gewiss ein Paar von meinen Emsen . . .
Wie braun sie sind und von Gestalt kleinwinzig!

Per certo queste son quelle formiche . . .
Come son costar bruni e picioletti!

Mit der Harke will er ihnen auf den Dienst passen. Wer sind die Beiden? Der freigelassene Parmeno und sein früherer Mitsklave Siro im Gespräch miteinander, und auf dem Wege nach dem Grabmal. Siro ersucht den Parmeno, den Brief zu öffnen.

Dieser weigert es, aus Scheu vor Pluto, an den der Brief gerichtet sey. Siro, den die Neugierde plagt, entreisst ihm den Brief, und liest ihn. Das Schreiben enthält die Beweggründe, die den Verstorbenen bestimmt hatten, zwei Krüge voll Goldstücke, im Einverständniss mit treuen Freunden, in seiner Gruft für den Sohn aufzubewahren. Der Vater hatte den Fall vorausgesehen, dass Filocoro durch Verschwendung verarmen könnte. Parmeno und Siro betreten das Grabmal. Doch schon ruft Timon, seinen Spaten schwingend: „Wohin, ihr Gräberdiebe?" Parmeno bemerkt ihm: sie kämen als Abgesandte an Pluton, und müssten als solche ungehinderten Einlass fordern. Timon, damit einverstanden, erklärt sich bereit, ihnen mit dem Spaten zu Pluto das Geleit zu geben. Siro dankt für die Ehre. Den Siro erkennt Timon als Sklaven des reichen Chremes. Was Sklave? meint Siro. Sein Herr, der Geizhals Chremes, sey mehr Sklave, denn er. Hältst du den für frei, der Sklave jeglichen Lasters ist, und des schmutzigsten: des Geizes Sklave? Timon fragt ihn: Wer denn der Freie sey?

Siro. Frei ist, wer selber sich Gehorsam leistet;
Wer seine Gier beherrscht und ihr gebietet;
Wen nicht der Geiz zu knechten sich erdreistet;
Noch wer vor Noth sich ängstlich scheut und hütet;
Nach Reichthum nicht noch Ueberflusse trachtet;
Im Glück sich treu bleibt; nicht sich preis ihm bietet;
Nicht Lästrung scheut, noch guten Ruf verachtet:
Kann Einer mir als Solchen sich erproben,
Werd' er als frei gepriesen und geachtet.

Timon. Beim Zeus, wahr sprichst du, und ich muss es loben,
Und es bestätigt an mir selbst erblicken:
Seit Reichthum mich mit seinem Netz umwoben,
Floh Freiheit mich und wandte mir den Rücken.
Seitdem, — o thörichte Verblendung! — wollte
Auch keine Ruhe mich, kein Schlaf erquicken.

Siro. Liber sarà chi a se solo obedisce,
E il fren stringesse alla cupiditate,
Nè l' avarizia già mai lo trafisse;
Nè il poco teme della Povertate,
Nè il molto pregia mai della Ricchezza,
Nè per fortuna cangia qualitate;
Non cura infamia, nè disprezza;

Se mi trovi uno in tal modo sincero,
Di libertade io ti darò certezza.

Timon. Per Ercole mio Dio, tu dici 'l vero,
Ed in me stesso ben lo provo assai
Che perduto ho di libertà il sentire.
Per mia dissaventura io m'inciangiai
Nella Ricchezza, o ben fui male accorto,
Che più riposo alcun non ebbi mai.

Wer empfände nicht den Druck der Schwermuth, des innern Elends, der Unseligkeit, der hier auf ein im Grunde edles und mit Recht empörtes Gemüth lastet. Aus solcher Gemüthsverfassung quillt das Tragische, quillt das Mitleid und die Furcht, quillt die Läuterungsbusse, die freilich hier noch unvollständig bleibt, am Grabe von Shakspeare's Timon aber, und in Folge einer Durchkämpfung der dramatischen, durch beiderseitiges Verschulden auf's Aeusserste geschärften Gegensätze, zur Wirkung kommen wird. Als Schlussergebniss dieses merkwürdigen Processes werden wir eine innere, psychologische Verwandtschaft zwischen Timon's beziehungsweise berechtigtem, aber durch seine Unbedingtheit und Allgemeinheit straf- und busswürdigem Menschenhass, und zwischen der unbedingt niederträchtigen, in selbstsüchtiger Menschenverachtung wurzelnden, hündischen Ausbeutungsgier seiner Blutlecker, mit Schrecken hervortreten sehen; aber mit tief gerührtem, zu liebevollem Mitleid erschüttertem Schrecken, der in Alcibiades' Thränen schmelzen, und sich lösen wird, geweint dem hochgesinnten, edelherzigen, nur aus überschwänglichem Freundschaftsbedürfniss, aus Uebermaass von menschenfreundlicher Mildthätigkeit getäuschten und, ob des schnödesten Undanks, wie von Gottes Grimm und Zorn erglühten Menschenverflucher, dessen unversöhnlicher Menschenhass doch nur die Kehrseite gleichsam, die Verfinsterung seiner unbegränzten Menschenliebe, nur der Strafer und Rächer der cynischen Menschenverachtung jener wüsten Schmarotzer - Meute scheinen wird. Einem solchen Timon werden wir am Schluss von Shakspeare's gleichnamigem Drama nachweinen. Bojardo's Timon erfährt zuletzt nur diese Läuterung, dass er, nach Verscheuchung der beiden „Ameisen," des Parmeno und Siro, sein Gold in Stiche lässt, um seiner frühern Abkehr von der Welt

nachzuhängen, und seiner menschenfliehenden Einsamkeit sich wieder hinzugeben:

So folg' ich denn der frühern Lebensweise,
Die ich gewählt, der einsam-unnahbaren . . .

Adunque io seguirò la prima vita,
Ch' io m'avea presa, incolta e solitaria . . .

Zum Abschied erbittet er sich von den Zuschauern eine letzte Gunst. Obgleich voll missmuthiger Erbitterung, sey er doch gegen Die da unten (im Parterre) milder gesinnt und gerne bereit, selbst seinen Lendenstrick dem Ersten Besten zum Aufhängen anzubieten:

Fino la corda, che mi trovo in cinta
Gli presterò, se si vorra impiccare.

Den Kehraus spricht Helferich; Boezio nämlich, Gott Ajuto, um doch auch der Fabelepisode zu einem Abschluss zu verhelfen. Siro und Parmeno, berichtet Helferich, hätten nur Timon's Entfernung abgewartet, um hinter dem Grabmal, wo sie sich versteckt gehalten, hervor- und in dasselbe einzutreten, und alles was Gold und Goldtopf drinnen war, zusammenzuraffen. Die väterlichen Erbschaftskrüge bringen sie dem Filocoro; Timon's Goldklumpen theilen sie unter sich. Filocoro bezahlt seine Schulden, und verlässt das Gefängniss. Durch Schaden klug geworden, übt er besonnene Freigebigkeit und mässige Verschwendung. Siro kauft sich von seinem Filze frei, und lebt mit Parmeno vergnügt in Athen von Timon's Geld. Zuletzt ermahnt noch Ajuto-Helferich die Zuschauer, sich die Moral der Fabel zu Nutze zu machen:

Wer nicht den Daumen drückt auf seine Säcke,
Dem helf' ich nicht, so wahr ich Helfrich heisse!
Lebt wohl, seyd klug, und streckt euch nach der Decke.

Chi non misura ben la sua bisaccia
Da me soccorso punto non attende.
Addio, vi lascio; ed ei ricchi vi faccia.[1])

1) Wörtlich: Mit Gott; ich lass' euch; mög' er reich euch machen.

Bojardo's Commedia Timone steht, wie man sieht, in Styl und Farbe der Commedia des Dante näher, als einer wirklichen Commedia. Kaum möchte sie, in Bezug auf das ächt Dramatische, mehr als eben dreingehen. Für ein Drama ist sie zu einförmig, hat sie zu wenig Verwickelung und Fortschritt; ist Timon zu buchstäblich der stehende Zapfen, um den das Scenen-Rad umschwingt; sind auch die Schmähauftritte mit den Schmarotzern nicht genug von den Motiven der Fabel durchschlungen und durchbrochen, indem sie ohne Weiteres, wie Gewächse, aus Lucian's Dialog ausgehoben, und blos terzinisch zugestutzt worden. Doch soll uns ja das Drama Timon der grosse Erfüller aller Verheissungen der dramatischen Propheten eben noch erst schaffen. Als frühesten Musterentwurf zu einem solchen darf man Bojardo's Terzinen-Commedia immerhin bestehen lassen. Die Hauptmomente zu einem Timon-Drama besitzt es: den kathartischen Feuerhauch; das tragische Läuterungsbedürfniss; den tragischen Ton; und dürfte, in Beziehung auf letztern, als Studie, den Kunstjüngern der italienischen Tragödie neuer und neuester Zeit dringend zu empfehlen seyn. Bei näherer Prüfung der italienischen Tragödie im Allgemeinen könnten wir möglicherweise zu dem überraschenden Ergebniss gelangen, dass dieselbe desshalb vornehmlich zu keinem rechten, eigenkräftigen Leben gediehen, weil, in Folge einer, der Form nach, der griechischen, dem Geiste nach, der römischen Tragik nacheifernden Praxis, der italienischen Tragödie eben das Verständniss und Gefühl dieses tragischen Tones abhanden gekommen. Auf Grund solcher Prüfung könnte sich dann auch möglicherweise die Ansicht feststellen, dass die poetisch so hochbegabte, durch so viele glänzende Muster- und Meister-Dichtungen allen Völkern bis Ausgang des 16. Jahrh. voranleuchtende italienische Nation, — was das tragische Drama betrifft, nur zwei, wenn auch nicht in Ansehung der Form, so doch in Wurzel und Kern, Begriff und Wesen wahrhaftige Tragödien, poetisch-tragische Schöpfungen, aufweisen könne: die Commedia divina des Dante, und Bojardo's Incunabel-Komödie Timon, die Quadrio eine Farsa schilt.[1])

Der schon genannte Bischof von Ancyra und Literarhistoriker,

1) III. p. 59.

Monsignore Giusto Fontanini, nimmt das Primat, in Beziehung auf Altersvorrang, unter den versificirten, regelrechten Komödien in italienischer Sprache, für die Commedia L'Amicizia (die Freundschaft) von seinem Landsmanne, Jacopo Nardi aus Florenz, in Anspruch. Dieselbe erschien ohne Angabe des Druckortes und der Jahreszahl in Florenz 4°. Sie ist in 5 Acte abgetheilt, und in verschiedenen Versarten abgefasst. Der Prolog, in viersilbigen, paarweis gereimten Versen, will die Fabel als Palliata betrachtet wissen. [1]) Der Hauptheil desselben besteht aus Terzinen, untermischt mit Ottaven und Sdruccioli-Versen, deren nähere Bekanntschaft wir bald machen werden. Nardi spricht am Schluss der Komödie in vier Stanzen von derselben, als von etwas ganz Neuem, und entschuldigt sich, dass er, „früher als irgend ein Anderer" eine solche in der Vulgärsprache (in idioma volgare) gedichtet. Das früheste Datum aber, das selbst der Bischof von Ancyra (nicht mit Anticyra zu verwechseln, wo bekanntlich die beste Niesswurz wächst) der Amicizia des Nardi aus landsmännischer Amicizia nachweisen kann, ist das J. 1494, wo Karl VIII. in Italien einfiel: Bojardo's Todesjahr. Unter allen Umständen bleibt demnach dessen Timon die ältere Commedia. Sie bliebe diess, selbst wenn Palermo, der so Vieles der Art aus der Nebel-Region des verlorenen Citirens und blossen Läuten- und nicht Schlagenhörens herausstellte in das klare Tageslicht offener Prüfung — selbst wenn uns Palermo [2]) nicht eines Bessern belehrt, und das Jahr der Abfassung von Jacopo Nardi's Commedia Amicizia zwischen 1509 und 1512 gesetzt hätte. Die Amicizia wird daher, mit andern sich vordrängenden Commedie, sich zu bescheiden wissen, bis ihre Stunde schlägt.

Uebrigens hat Barotti bereits diesen Span, nebst andern ähnlichen Rivalitäts-Spänen mehr, in seiner vorzüglichen kritischen Streitschrift [3]), mit Fontanini und Genossen geschlichtet. Was

1) Nell' Idioma Tosco
Tal fabula è composta.
A qual gener si accosta?
Palliata si chiami.

2) a. a. O. 535. — 3) Difesa degli scrittori Ferraresi da quanto ha pubblicato contro di loro l'Autore delle Osservazioni al terz. libr. della eloq. ital. di Mgr. Giusto Fontan. di nuov. impressione: parti due Roverd. 1739.

aber in Nardi's Komödie, Amicizia, vorgeht, darüber erfährt man aus diesen Streitschriften keine Sylbe. Wie gewöhnlich wird auch in diesem Streithandel das Streitobject selbst zunichte gehadert. Die Literarhistoriker nehmen umständlich Act von dem Handel zwischen Barotti und der literarischen Gegenpartei: um was es sich aber in der Amicizia handelt, davon wissen sie nicht mehr, als wir ohne Palermo wissen würden; trotzdem dass von Nardi's Commedia mehrere Ausgaben erschienen, sämmtlich nach 1500; die letzte 1597. Bojardo's Timon dagegen war bereits im Jahre 1500 gedruckt.

Das nächste Früherrecht spricht unser Bischof von Ancyra, Monsignore Fontanini, der Calandra des Cardinals Bibbiena zu, als der ersten kunst- und regelrechten italienischen Komödie in Prosa. Allein die Abfassung und Aufführung der Calandra fällt nachweislich in's erste Jahrzehnt des 16. Jahrh.[1]; während Lodovico Ariosto's zwei erste, ursprünglich in Prosa abgefasste und später erst in versi sciolti umgearbeitete Commedia: La Cassaria und I Suppositi, bereits um 1498 geschrieben waren, wie Gianandr. Barotti bewiesen.[2] Von der Mahnung: „a Jove principium" ganz abgesehen, ist daher die Geschichte des Drama's schon durch die Chronologie verpflichtet, den Komödien des grössten romantischen Epikers der christlichen, vom antiken Geiste angehauchten Völker, des Vaters zugleich des classisch-kunstgemässen Lustspiels der neuern Zeiten, den Italien „den Göttlichen," Il Divino, nennt — ist die Geschichte des Drama's auch aus Gründen des Altervorrechts verpflichtet, den Komödien des Lieblings der Grazien, Feen und Musen, des Dichter-Magiers, des unerschöpflich mit bezauberndem Wohllaut in den reizendsten Erfindungen und lieblichsten Bildern scherzenden Künstler-Philosophen — dieser Wunder-Arabeske von Plastik und Malerei, Antike und Romantik; dieses schöpferisch-fruchtbaren Hermaphroditen von Homer und Ovid — den Komödien des unvergleichlichen

Lodovico Ariosto,

den Vortritt einzuräumen.

1) zwischen 1504 und 1508 s. Tirab. Vol. XII. p. 1912. Palermo giebt das Jahr 1506 an p. 536. — 2) Difesa a. a. O.

Das Licht der Welt erblickte Lodovico den 8. Sept. 1474 zu Reggio im Modenesischen, wo sein Vater, Niccolò Ariosto, aus dem altedeln, bereits im 11. Jahrh. blühenden Geschlecht der Ariosto, für den Herzog Ercole I. von Ferrara Commandant (Capitano) der Citadelle war. Zu Ferrara besuchte der Knabe Lodovico die öffentliche Schule, wo er, bei Eröffnung der Studien, den ersten Beweis ausgezeichneter Geistesanlagen in einer von ihm selbst ausgearbeiteten Rede in lateinischer Sprache gab, die so gut gesetzt und so zierlich stylisirt war, dass die Anwesenden, wie sein Biograph Girolamo Garofalo [1]) sich ausdrückt, die grössten Erwartungen von seiner Entwickelung fassten (che fù perciò da tutti sperata di lui una molto straordinaria riuscita). Diese Rede, bemerkt ein anderer Biograph [2]) müsse, in Betracht des zarten Alters des Verfassers, an Gedanken und Ausdruck etwas Ungemeines gewesen seyn, da in jenen Zeiten nur Jünglingen von vorzüglichen Fähigkeiten vergönnt ward, in dem Studio zu Ferrara öffentliche Reden zu halten.

Doch zeigten schon damals dichterische Neigungen und Versuche, dass der junge Ariosto zu andern Flügen geheckt war, als zu lateinischen Schulreden, wofür der Zögling der Anstalt so vielversprechende Anlagen an den Tag gelegt, und worauf auch einer der trefflichsten lateinischen Dichter jener Zeit, Tito Strozzi, seine schönsten Hoffnungen in Bezug auf die künftigen Leistungen unseres Lodovico gebaut hatte. Fast gleichzeitig mit seiner öffentlichen Schulrede hielt der Knabe Ariosto häusliche Uebungen mit seinen Geschwistern im väterlichen Hause; Uebungen, von denen der elegante Latinist, Tito Strozzi, sich nichts träumen liess: Lodovico spielte zu Hause Privat-Komödie mit seinen vier jüngern Brüdern, Gabriele, Carlo, Galasso und Alessandro, und zwar eine Komödie, welche dieselbe tragische Geschichte zum Gegenstande hatte, die Shakspeare's Handwerker im Sommernachtstraum vor Theseus, Herzog von Athen, spielen: Thisbe nämlich: „Ein kurz langweiliger Act vom jungen Pyramus Und Thesbe, seinem Lieb.

1) Sohn des bekannten ferraresischen Malers Benvenuto Tisio Garofalo. G. Garofalo's Leben Ariosto's erschien zuerst in der Ausgabe des Orl. furioso von Franc. de' Franceschi. Venez. 1584. 4. — 2) Gianandrea Barotti, Memorie istoriche etc. Vol. I. Vita de Lodov. Ariosto p. 212—235.

Spasshafte Tragödie." Die Thisbe des kleinen Schulredners, der Tito Strozzi's Hoffnungen so bedenklich schwänzte, war nur eines von den unterschiedlichen Theaterstücken, die der Klassenschüler Lodovico erfand, mit seinen Brüdern und Schwestern einstudirte und in dem grossen Zimmer des väterlichen Hauses an der Ecke der beiden Strassen S. Maria delle Bocche und S. Gregorio, aufführte. So oft die Eltern auswaren, erzählt Garofolo, staffirte Lodovico die kleinen Geschwister mit der häuslichen Garderobe aus, so gut es ging, und liess sie aus der Kammer in den Saal vortreten, wo sie die Rollen, die er ihnen eingeübt hatte, nach Art der Schauspieler (a modo d'istrioni) hersagen mussten. Zur Zeit des Apostolo Zeno, vor etwa 150 Jahren, soll von dieser Komödie Tisbe noch ein Manuscript in Ferrara bei einer Familie Ariosto vorhanden gewesen seyn, wie derselbe Ap. Zeno in seinen Memorie Mss. meldet.[1]) Dieses Komödiespielen, das den Schuljungen Lodovico beschäftigt hatte, setzte der Student, als Studiosus juris, mit seinen Geschwistern noch fort; heimlich und verstohlen freilich, aus Scheu vor dem Vater, der ihn, nach des Dichters eigenen Worten in seiner Satire an Pietro Bembo, „mit Spiessen und Lanzen" in die Gesetzeskunde hineinjagte.[2])

Die erste Anregung zu seinen häuslichen Theaterspielen mochte der zwölfjährige Knabe von den Darstellungen plautinischer Komödien empfangen haben, welche Herzog Ercole I., wie schon mitgetheilt[3]), auf seiner Bühne im Palasthofe zu Ferrara, in Uebersersetzungen von Niccolo da Correggio, Pandolfo Collenuccio u. A. nach dem Diario Ferrarese am 25. Jan. 1486 und 21. Jan. 1487, aufführen liess. Man darf vermuthen, dass der

1) Mazzuchelli, Gli Scritt. d'Italia etc. Vol. I. part. II. p. 106. Vgl. C. L. Fernow, Leben Lodov. Ariosto's. Zürich. 1809. S. 20. — 2) Satira VI. v. 157 ff.:

Mio padre mi cacciò con spiedi e lancie
Non che con sproni, a volger testi e chiose,
E m'occupò cinque anni in quelle Ciancie.

Mein Vater jagte mich mit Spiess und Lanze
Hinein in Text' und Glossen, quälend mich
Fünf Jahre lang mit solchem Firlefanze.

— 3) s. oben S. 250 f.

Knabe mit dem Vater bei diesen Vorstellungen zugegen war, und die ersten Funken in den jugendlichen Geist aufnahm, die alsbald zu einem schöpferischen Feuer gediehen, dessen der Vater nicht mehr Herr werden konnte mit seinen Spiessen und Lanzen. Davon weiss Giambattista Pigna [1]) ein artiges Geschichtchen zu erzählen. Als Lodovico eines Tages von seinem Vater einen derben Verweis erhielt, dass er seine Rechtsstudien vernachlässige, und seine Zeit mit so unnützem Krimskrams wie Dichten, Romanzenlesen u. dgl. verschwende, hörte der junge, nicht sowohl Rechts- als Poesiebeflissene die Vorwürfe mit stillschweigender Aufmerksamkeit an, ohne ein Wort zu seiner Entschuldigung zu erwiedern. Nachdem der Vater das Zimmer verlassen, stellte unsern Lodovico sein Bruder Gabriel darüber zur Rede und suchte ihn zu bewegen, dass er die wohlgemeinten Ermahnungen des Vaters beherzigen möchte. Nun erst vertheidigte sich Lodovico, und so beredt und mit so triftigen Gründen, dass ihn Gabriello verwundert fragen musste, warum er denn, dem Vater gegenüber, nichts zu seiner Rechtfertigung vorgebracht und stumm dagestanden habe? Der Vater, erwiederte Lodovico, habe kaum seine Strafpredigt begonnen, so sei ihm ein ähnlicher Fall in seiner Cassaria, an der er eben arbeite, in Gedanken gekommen, wo er gleicherweise eine Ermahnung für den Erofilo bedürfe, zu welcher ihm die Rede des Vaters ein gutes Muster geschienen; und so habe er nur darauf gedacht, dieselbe für sein Stück zu benutzen, und darüber zuletzt vergessen, dass die Ermahnung ihm selbst und in allem Ernste gegolten. Die betreffende, nach dem Leben gezeichnete Scene in der Cassaria wird uns an Pigna's Anekdote erinnern. Studien für sein Lustspiel an dem eigenen Vater machen, und noch dazu in einem Augenblicke, wo dieser dem heimlichen Lustspielfrevler das Gewissen schärft — giebt es etwas Heilloseres, als so einen vom heiligen Geist seines Genius und seiner Bestimmung erfüllten Poeten? Ausser ihrem paränetischen Werth hat aber die Anekdote für uns auch noch einen chronologischen, indem wir daraus erfahren, dass Lodovico in der Zeit, wo er die Rechte studiren „sollte“, wie Fernow treffend

1) In der aus Pigna's Schrift De' Romanzi (1554) gezogenen Vita di Lodovico Ariosto.

bemerkt [1]), also schon um 1494, an der Cassaria gedichtet habe. Bald nach der Cassaria scheint Ariosto seine zweite Komödie I Suppositi (die Unterschobenen) gedichtet zu haben, die er selbst in dem Prolog zum Negromante als fast gleichzeitig mit der Cassaria zusammenstellt:

> Schon sind es funfzehn Jahre oder sechzehn her
> Dass ihr Cassaria saht und die Suppositi.
>
> — e già son quindici anni o sedici
> Ch' ella (Ferrara) ebbe la Cassaria e i li Suppositi.

Als Ariosto endlich, nach Verbüssung seiner fünfjährigen juridischen Zwangsarbeit, mit Zustimmung seines Vaters, wieder Herr seines Willens wurde, hatte er beim Rechtsstudium das Latein seiner Schulrede aus der Knabenzeit so gründlich zugesetzt, dass er, laut seinem eigenen Bekenntniss in der erwähnten Satire an P. Bembo, im Alter von zwanzig Jahren kaum so viel Latein mehr wusste, um den Phädrus zu verstehen. Er begann daher von Neuem das Studium der lateinischen Sprache unter dem berühmten Grammatiker und Humanisten Gregorio von Spoleto, der sich damals in Ferrara aufhielt, und den Simone Ferrari in seinem Leben des Ariosto (1549) als dotissimo in beiden classischen Sprachen preist: uomo e nella greca e nella latina dotissimo; was Mazzuchelli bestätigt [2]) und auch Ariosto in der angeführten Satire [3]) seinem Lehrer nachrühmt. Ihm selbst war es mehr um eine gründliche Kenntniss des Lateinischen als des Griechischen zu thun. Die beiden Bücher lateinischer Gedichte bezeugen den Erfolg seiner Studien in dieser Sprache. Selbst Tito Strozzi hätte sie nicht ganz unwürdig der Hoffnung erachtet, die er aus dem Latein von des Knaben Ariosto Schulrede geschöpft. Besonders ausgezeichnet unter den lateinischen Gedichten wurde von den ersten Latinisten der Zeit, einem Nicolo Leoniceno, Pietro Bembo, Antonio Tibaldeo das Carmen Epithalamium, das Ariosto zur Vermählung (1492) des Herzogs Alfonso I. von Este mit der berühmten Lucrezia Borgia dichtete, welche, als natürliche Tochter von Papst Alexander VI., nichts anders als jene

1) S. 26. — 2) a. a. O. — 3) v. 169—171: Tenea d'ambe le lingue i bei secreti.

zärtliche Mutterliebe für ihre eigenen natürlichen Sprösslinge empfinden konnte, von welcher Donizetti's Lucrezia Borgia so leidenschaftlich glüht; Ariosto aber bei der Abfassung seines Epithalamium noch nichts wissen konnte, worin er nicht nur die Schönheit ihrer äussern Erscheinung, sondern auch die Schönheit ihrer Sitten feiert:

Pulchro ore et pulchris aequantem moribus.

Beide Eigenschaften bekanntlich das angeborene Erbtheil der von den Banden natürlicher Liebe zärtlich umschlungenen Familie Borgia.

Blande Hymen, jucunde Hymen, ades o Hymenaee!

durfte die ganze in Einen natürlichen Liebesknäuel verflochtene Familie Borgia rufen; der natürliche heilige Vater Alexander VI., der natürliche Sohn, Caesar, der sein „Leben Cäsar's" von hoher ebenbürtiger Hand noch erwartet; und die natürliche Tochter Lucrezia; eine Lucrezia auch was Keuschheit und unbefleckte Frauentugend anbetrifft, wie unser berühmter Hofhistoriograph, Herr von Ranke, aus Archiven und Gesandtschaftsberichten so glänzend und unwiderleglich dargethan:

Blande Hymen, jucunde Hymen, ades o Hymenaee!

„Lieblicher Hymen", geschlossen in dritter Ehe mit Lucrezia Borgia, der ebenso schönen als keuschen Gattin des Giovanni Sforza, Fürsten von Pesaro, in erster Ehe, der sie verlassen, aus schnödem unwürdigen Verdacht: dass die sittenreine, natürliche Tochter Alexander Borgia's und Schwester Caesar Borgia's zugleich auch deren natürlich-keusche Gemahlin in allererster Ehe gewesen — die schändlichste Verleumdung der tugendhaftesten Frau ihres Zeitalters, woran Giov. Sforza nur aus Mangel tüchtiger Hofhistoriographen glauben konnte, dieser patentirten Hofwäscherinnen, die die schmutzigste fürstliche Familien-Wäsche so rein waschen, wie unentweichten Schnee auf allerhöchsten Gebirgsscheiteln. Hiernächst führte der „liebliche Hymen", der „jucunde Hymen", die in ihrer Frauenehre so schwergekränkte, die keusche Lucrezia in das Brautlager — Zeitgeschichtschreiber wissen, in Ermangelung von Gesandtschaftsberichten, nicht recht anzugeben,

in das wievielteste — genug in das Brautlager König Alfonso's von Aragonien, den Caesar Borgia, das Musterbild zu Machiavelli's und so manches andern Principe, blos aus natürlicher Bruder-Liebeseifersucht ermordete:

„Lieblicher Hymen, o Hymen du holder, erschein' Hymenäus!"

Ein hochgebildeter Cesare, der Borgia; erprobter Feldherr, tiefer Cabinetspolitiker, Gönner und Beschützer der Künste und Wissenschaften, ein erhabener Mäcen; zugleich tief erfahren in der Toxikologie oder Giftkochkunst; der geschickteste Seiler nebenbei und Dreher von Stricken zum Erdrosseln, — seine Lieblingsbeschäftigung in seinen Mussestunden; kurz, um Alles in eine höchste Begabung und Eigenschaft zusammenzufassen: der ergiebigste Sprudel und Born der grossen Staatskunst und Actionspolitik von Blut und Eisen, den die grössten Staatsmänner der Folgezeit als ihre Heilquelle, ihren Gesundbrunnen, einmal wenigstens im Jahre während der Sommerferien, besuchen und brauchen: „Bade Schüler unverdrossen deine Brust im Morgenroth" von Blut und Eisen! Aus dem, vom herrlichsten der Cäsare — o um einen Vogel Staar, der auch diesem Cäsar sein χαῖρε Καῖσαρ zuriefe! — aus dem, vom herrlichsten der Cäsare u. a. auch durch Meuchelmord besudelten Ehebett König Alfonso's von Aragonien nahm schliesslich Herzog Alfonso I. von Ferrara, Ariosto's zweiter Gönner und Freund, ein wirklich edler und für seine Zeit grosser Fürst, die dreimal keusche Lucrezia Borgia in das seine auf, um welches Ariosto's Epithalamium den Jubelvers als Refrain erschallen liess:

Blande Hymen, jucunde Hymen, ades o Hymenaee!

Durch dieses schöne, im Catullischen Geiste gesungene Gedicht, sagt Fernow von Ariosto's lateinischem Hochzeitsliede [1]), empfahl er sich den Prinzen des Hauses Este, besonders dem Cardinal Ippolito, Herzog Alfonso's I. erlauchtem Bruder, auf's vortheilhafteste, einem grossen Gönner und Freund der Wissenschaften, wie sich von selbst versteht, und unbeschadet — schal-

1) S. 43.

ten wir in Parenthese ein — dass besagter Cardinal Ippolito seinem natürlichen Bruder Giulio, aus Eifersucht, die Augen, in seiner Gegenwart, von Stallknechten ausreissen liess, weil sich seine Geliebte in diese Augen sterblich verliebt hatte.[1] Trotz der ausgerissenen Augen war Cardinal Ippolito darum nicht weniger eine Zierde der Kirche, ein gelehrter Kirchenfürst, ein Gönner und Freund der Künste und Wissenschaften, worin er, wie Tiraboschi hervorhebt, der Lucrezia Borgia und seinem Bruder Herzog Alfonso I., um nichts nachstand.[2] Insbesondere begünstigte Cardinal Ippolito das Studium der Mathematik und Sternkunde; nur mussten es keine Augensterne seyn, in die sich seine Maitresse verlieben konnte. Zumal wenn man selbst, als fünfundzwanzigjähriger Cardinal, eine Gestalt von solcher Anmuth in Bewegungen und Erscheinung zur Schau trug, dass Castiglione im ersten Buch seines berühmten Cortegiano den Cardinal Ippolito als Spiegel und Musterbild eines vollendeten Hofmanns pries, und als Beispiel solcher anführt, denen Anstand und Grazie angeboren. Nur wehe den Augen eines natürlichen Bruders, in welche die Augen einer Geliebten so tief geschaut, dass sie darüber die Grazie des vollendeten Hofmann-Cardinals vergessen; namentlich wenn derselbe zugleich ein geborener Fürst und ein ausgezeichneter General und Artillerist zu Wasser und zu Land ist.

Wahrscheinlich, meint Fernow, gab jenes mehr beregte Epithalamium die nähere Veranlassung, dass bald nachher unser Cardinal Ippolito den Dichter desselben in seine Dienste nahm. Beneidenswerthe Dienste — fügen wir ergänzend hinzu — die Niemand aufrichtiger als Ariosto selbst, und gleich in seiner ersten Satire, beseufzt und verwünscht:

> In meiner Knechtschaft Noth hab' ich indessen,
> Noch so viel nicht von meinem Cardinale,
> Dass ich am Hof mich satt nur könnte essen.
>
> Io per la mala servitude mia
> Non ho dal Cardinale ancora tanto,
> Ch'io possa fare in corte l'osteria.

Dabei galt die Küche des Cardinals, der ein ebenso grosser Fein-

1) Guicciardini, Istor. d'Italie libr. VI (1505). — 2) a. a. O. Vol. X. p. 63.

schmecker als vollendeter Hofmann, Kirchenfürst, Mäcen und Bombardier war, für die reichste, leckerste und üppigste in ganz Italien. Daher kam es auch, dass sein Geschmack an Kunst und Poesie nur ein auf diese Gebiete übertragener Hofküchengeschmack, und ein Dichter wie Ariost nur als eine Art Mundkoch in Terzinen und Octaven, für den Hungerlohn von 25 Scudi vierteljährlich, angestellt war, um dem erlauchten Gebieter an der Tafel die Schüsseln auch mit feinen Witzen und pikanten Geschichtchen zu würzen.

Während der „Servitude ria", der bittern Dienstzeit beim Cardinal, die Ariosto im neunundzwanzigsten Jahre seines Lebens antrat, schrieb er an seinem Wunderwerke, dem Orlando Furioso, das er 1504, spätestens 1505 begann, und erst nach zehn oder elf Jahren einer vielfach durch politische Sendungen und allerlei Dienstplackereien unterbrochenen Arbeit vollenden konnte. Im October 1515, wo der Druck des Orl. Fur. begann, waren die 46 Gesänge bereits abgeschlossen. Die Frage, die, nach der Entgegennahme der seit der Ilias und Odyssee grössten epischen Schöpfung, Cardinal Ippolito von Este an Ariosto richtete, ist in der Geschichte der Literatur berüchtigt. — Messer Lodovico — fragte der Cardinal den Dichter, als sich derselbe einige Zeit nach der Ueberreichung des Orlando wieder vorstellte — Messer Lodovico, dove trovaste mai tante coglionerie? „Meister Lodovico, wo habt Ihr nur all die Schweinereien her?" Aus literarischem Schamgefühl und Clientelen-Rücksicht auf das Haus Este, braucht Cavaliere Tiraboschi [1]) das mildere Wort Corbellerie, „Plunder", „Narrenspossen." Corbellerie oder Coglionerie — genug: Das war die einzige Anerkennung, die einzige Belohnung, die Ariosto von seinem Herrn und Mäcen für ein Dichtwerk davon trug, dessen Mittelpunkt die Verherrlichung des Hauses Este; und worin dieser Cardinal eine Apotheose bei Lebzeiten erfährt, in deren Glorie jene Frage als die grösste Coglioneria erscheint, deren sich ein Fürst und Prälat jemals schuldig gemacht. Von allen Herrlichkeiten des Hauses Este wird zuletzt nichts übrig bleiben, als seine Verherrlichung durch Ariosto, deren Ueberschwenglichkeit der grösste episch-romantische Dichter noch dazu auf Kosten des

1) a. a. O. V. XII. p. 1825.

poetischen Werthes seiner Dichtung wuchern liess, da gerade diese Partien die einzig ermüdenden, ja langweiligen Episoden bilden, und als Wüsteneien sich durch seine paradiesischen Irrgärten hinstrecken. Auch hat er sich ermannt, der grosse Dichter, und die Strahlenglorie, die er in seinem Epos um das Haupt des Cardinals ergossen, in seinen Satiren zum feurigen Ruthenbündel zusammengefasst für dessen Rücken.

Die coglionerie, corbellerie, minchionerie, fanfaluche, und wie noch die verschiedenen Lesarten jener Cardinal-Frage lauten, die aber sämmtlich zuletzt auf die erste Lesart, auf die coglineria, hinauslaufen, sie waren vielleicht auch nichts weiter, als Ergüsse eines verhaltenen und nun halbscherzhaft hervorbrechenden Grolles, aus Anlass einer Ablehnung Ariosto's vielleicht, den Cardinal auf seiner Reise nach Ungarn im Jahre 1512 zu begleiten. So viel ist gewiss, dass eine solche Ablehnung, dem hohen Gönner auf einer abermaligen Reise nach Ungarn, im Herbste 1517, zu folgen, einen offenen Bruch, und den Austritt Ariosto's aus dem Dienste des Cardinals herbeiführte. Der arme Dichter hätte den Winter, bei geschwächter Gesundheit, in einem damals noch halbbarbarischen Lande zubringen sollen, wo er, der Cardinal, den als achtjährigen Knaben bereits sein Oheim, der grosse König, Matthias Corvinus, zum Erzbischofe von Gran, dem bekannten reichsten Erzbisthum Ungarns, ernannt hatte, nicht einen einzigen Ueppigkeits-Polster weniger als auf seinen Besitzungen in Italien vorfand; nicht aber der kranke Dichter, der ja selbst in der Heimath, am Hofe seines hohen Beschützers, wie wir vernahmen, sich kaum satt essen konnte, und von den auf die Kanzlei des Erzbisthums von Mailand angewiesenen 25 Thalern [1]), die er alle vier Monate aus der Salarienkasse unregelmässig, mit knapper Noth und nicht ohne Schikanen ausgezahlt erhielt, nicht so viel erübrigen konnte, „um sich einen Mantel anzuschaffen", wie Ariosto in seiner 1518 geschriebenen Ersten Satire dem Apollo klagt. [2]) In den Satiren schüttet der, nächst Dante, grösste Dichter Italiens sein Herz über das Dichterelend fürstlicher Gönnerschaften

1) Satira IV, 181—183 u. Sat. II, 100—102. —

2) — — — io non mi trovo
Tanto per voi, ch'io possa farmi un manto.

aus. Wie bitter ergötzlich schildert er [1]) den über alle Maassen herzlich-freudigen Empfang, der ihm von Papst Leo X., welcher schon als Cardinal Giov. de' Medici mit Ariosto in dem allerfreundschaftlichsten Verhältnisse gestanden, zu Theil ward, als ihn Ariosto in Rom, nach der Erhebung zur päpstlichen Würde (1513), begrüsste. Wie liebreich er von dem heiligen Vater empfangen worden, als er ihm den Pantoffel geküsst; wie freundlich der Papst sich zu ihm herabgeneigt, ihn bei der Hand gefasst und auf beide Wangen geküsst; kurz mit wie viel Liebkosungen er ihn überschüttet, so dass der Dichter den Augenblick gekommen glaubte, wo das ihm vom Cardinal Giovanni de' Medici geleistete Freundschafts-Gelöbniss: wie für einen Bruder werde er für ihn sorgen — wo nun der Papst diesen Bruderbund segnen, und das feierliche Gelöbniss erfüllen würde. Umarmung, Herabneigung, Küsse auf beide Wangen, Bruderbund und Freundschaftsschwur — nach sechs Wochen Hangen und Bangen wurden alle diese schönen Sachen im eigentlichen Sinne des Wortes zu Wasser. Denn nichts als Wasser nahm der im stärksten Regen von Rom abziehende Dichter mit nach Ferrara, wo er bis auf die Haut durchnässt und noch triefend ankam. Die Stellvertreter des Fischer-Apostels verstanden von jeher ihren Fischzug so einzurichten, dass sie die Fische und ihre Freunde das vom Netz abfliessende Wasser erhielten. Und vollends nun gar, wenn dieser Freund ein Dichter ist und ein grosser dazu. Ob zu der Traufe auch das Breve gehört, das Ariosto von Leo X. erhielt, und wofür er noch die Gebühren aus seiner Tasche bezahlen musste, darüber kann uns dieselbe Satire den reinsten Wein einschenken. Man möchte vielleicht sogar auch das Privilegium, das der Dichter des Orlando Furioso zur ersten Ausgabe desselben von Papst Leo X. unterm 12. Juli 1515 ausgestellt erhielt [2]), unter jene Wassertaufe mit um so grösserem Rechte bringen können, als das Privilegium von den freundschaftlichsten und ehrenvollsten Belobungen überfliesst. Wie viel fehlte denn, dass Ariosto, bei Gelegenheit einer frühern, wichtigen und gefährlichen Mission, womit er von seinem besondern Gönner, Herzog Alfonso I. an Leo's X.

1) Sat. III. v. 175—186. — 2) Petr. Bembi Epist. Libr. X. Ep. XL. Basil. 1567.

Vorgänger, an Julius II., im Jahre 1510 betraut ward, — wie viel fehlte denn, dass Ariosto bei dieser Gelegenheit, nicht etwa blos vom Gönner-Regen in die Beschützer-Traufe kam; sondern dass er auch von dem jähzornigen Papste, der gerade auf den Herzog Alfonso ergrimmt war, als dessen Abgesandter mit Haut und Haaren wäre in's Wasser geworfen worden? Der Sprühteufel in der dreifachen Krone gerieth beim Erblicken des herzoglichen Gesandten in eine solche Wuth, dass er ihn in's Meer wollte werfen lassen. Der Ausführung kam Ariosto nur durch die schleunigste Flucht zuvor. Kein Einziger aus der Umgebung des Herzogs hatte der gefahrvollen Sendung sich zu unterziehen und die Höhle des feuerspeienden Papst-Cacus zu betreten gewagt, ausser Ariosto. Des Vorfalls mit Papst Julius II. gedenken nicht nur die drei ältern Lebensbeschreiber Ariosto's, Simone Fornari, Giamb Pigna und Girolamo Garofalo: auch Ariosto's Bruder Gabriel erwähnt desselben in seinem lateinischen Epicedium auf Lodovico's Tod, und schildert mit Entsetzen die Folgen, wenn sein Bruder dem Papste Zeit gelassen hätte, die Drohung wahr zu machen: „Die sieben Hügel, die Evandrische Erde, die schäumenden Flüsse, die lateinischen Nymphen hätten ihn beweint.“ [1])

Aus dem Dienste des Cardinals Ippolito trat Ariosto sogleich in den des Herzogs Alfonso über. Von allen Dichtern jener Zeiten, die, gleich den Troubadouren und Jongleurs, das bittre Brod der Hofdienstbarkeit zur Himmelskost der Poesie geniessen mussten, erkannte das Unwürdige einer solchen Lage Niemand klarer als Ariosto; und hatte Niemand schmerzlicher zu empfinden und auszubaden, als der Erbe seines Dichterruhms und seiner Stellung, der unglückliche Tasso. Sollte man sich eine Tragödie, Tasso, mit diesem auf einem ganzen Sängergeschlechte durch Jahrhunderte hindurch lastenden Fluche, unter dem der arme Tasso, als Sühnopfer für Alle im Wahnsinn zusammenbricht, nicht denken können, und dieses Motiv für tragischer und eines grossen Dichters würdiger erachten dürfen, als jenes, wonach es für den Edlen kein schöneres Glück giebt, als einem Fürsten zu dienen? — das Motiv, woraus Goethe die Katastrophe seines Tasso entwickelt,

1) v. 301—315. Te septem moesti colles, Evandria tellus,
Flevissent, spumosi amnes, nymphaeque latinae etc.

dieses Hohen Lieds des Hofbedienteuthums, der Herrendienstverherrlichung und der Fürsten-Gnadenvergötterung? Doch davon zu gelegener Zeit. Jetzt haben wir nur das Motiv aus Ariosto's dritter Satire[1]) anzugeben, welches ihn bestimmte, das Gnadenbrod des Cardinals mit dem des Herzogs zu vertauschen. Das Motiv ist so zwingend, wie nur irgend ein tragisches Schicksalsmotiv: Die Erhaltung seiner verarmten Familie, und die Wechselwahl: entweder wie der Bänkelsänger und Volksdichter jener Zeit mit seiner Poesie von der Barmherzigkeit des Strassenvolks ein bitteres Almosen zu erbetteln; oder dieselbe mit Essig vermischte Galle aus einem Schwamme zu saugen, den ihm ein fürstlicher Gönner darreicht an seinem Herrscherstabe:

> 's ist besser noch, dass mich der Herzog füttert,
> Als dass erbettelt Brod vom wüsten Haufen
> Durch Ekel mir den Hunger noch verbittert.

Ein Mittelstand hatte sich eben noch nicht aus den socialen Formationen der Zeit für den Dichter erhoben; eine gebildete Leser-Classe aus dem Bürger-, aus dem Gewerbe- und Kaufmannsstande sich noch nicht so consolidirt und auf fester, breiter Gesellschafts-Basis begründet und behauptet, dass poetische Hervorbringungen classisch geschulter Dichter für solche Mittelkreise zum geistigen Bedüfniss geworden wären, womit doch erst die Möglichkeit der Befriedigung der materiellen Bedürfnisse des Dichters und die Sicherung seiner leiblichen Existenz gegeben und gewährleistet ist. Die Lesewelt namentlich für schöngeistige, insbesondere kunstpoetische Werke beschränkte sich noch zu Ariosto's Zeiten vorzugsweise auf die gelehrte Kaste, welche wieder in die Fürstlichkeiten, den Hofadel, die hohe Geistlichkeit, in die Gönnerschaften, aufging. Das Verhältniss des Schriftstellers, des freierfindenden voraus, zum Verleger und Buchhändler konnte sich daher noch zu keinem, im heutigen Sinne, gewerblichen, zu keinem Geschäftsverhältniss gestalten, wozu es

1) v. 22—27.

2) Meglio è se appresso il Duca mi nutrico,
Che andar a questo, e aquel dell' umil volgo,
Accattandomi il pan come mendico.

eigentlich erst in neuester Zeit gediehen, nachdem die lethargischen, bei geistigen Volksinteressen, wie der Igel in seinen Stacheln, in Bajonettspitzen eingewickelt daliegenden und erstarrten Regierungen, endlich dem Unfuge des Nachdrucks das Handwerk gelegt. In dem Kern der Nation, den gebildeten Mittelständen, im Bürgerthum, wurzelt vor Allen der Dichter. Durch dieses Medium allein vermag er nachhaltig auch auf die Massen zu wirken; vermag er, das Gesammtvolk zu ergreifen und es zur höchsten Bestimmung der Menschheit, zu staatssittlicher Freiheit und Wohlfahrt, zu begeistern. Dem Mäcenenthum ein Ende machen, das ist des Dichters edelster Beruf. An Stelle des Gnadenbrodes, das in jeglicher Form und Gestalt vor die Hunde gehört, das Brod des Volkes zu den fünf Broden segnen, die das ganze Volk sättigen und speisen — diese Wunderkraft ging von dem göttlichen Volksbewirther auf die Dichter über, die sich als seine Apostel bekunden und in seinem Namen lehren und Wunder wirken.

Wie der wahre Dichter auch der wahre Volkswirth, Gast- und Freitischgeber des Volkes ist, dem die geistige Speise mit der Zeit auch zu leiblichem Fleische bekleibt, ähnlich wie das Brod des Abendmahls zum Leibe des himmlischen Wirthes: so empfange der Dichter vom Volke *seine* Erhaltung, die Sicherung seiner leiblichen Existenz, nicht als ein Almosen, sondern als eine Vergeltung, als gegenseitiges Ehrenmahl gleichsam, erwiedert für des Dichters zwiefache Volksbewirthung: mit einer Himmelskost, die es geistig nährt und erquickt, wobei aber auch, inkraft der poetischen Wunderwirkung, der Leib, die materielle Volkswohlfahrt, zunimmt und gar trefflich gedeiht. Denn weil der Dichter eben nach dem Höchsten trachtet, und danach trachten lehrt, und auf lieblich blumigen Pfaden dahin leitet: fällt denen, die ihm nachfolgen, auch alles Uebrige, alles irdische Gut, von selbst zu. Sorgt nun der Dichter in solchem Sinne für das geistige und leibliche Wohl des Volkes, wäre es fürwahr die sträflichste Undankbarkeit und Herzenshärtigkeit von Seiten des Volkes, wenn es die doppelte Wohlthat nicht mit gleicher vergälte. Doch welcherlei *geistige* Nahrung vermöchte das Volk dem Dichter als Gegengastbot darzureichen? Anerkennung; Ehrenbeweise; Ruhmesauszeichnung, des Dichters Ambrosia und Nektar! Solche

Herzensstärkung vom Volke, seinem Volke, dargeboten: o, ein Göttergenuss, ein Geistesentzücken, ein Glückessegen, mit dem verglichen alle Munificenz hoher und höchster Gnadenspender ein armseliger Bettelpfennig, ein erniedrigendes Almosen ist.

Leider aber, dem Himmel sey es geklagt, hat bisheran noch kein Volk seine kindliche Dankbarkeitspflicht gegen seine geistigen Ernährer und Väter erfüllt; gegen die wahrhaften, lautern Volks-getreuen und für sein Heil begeisterten Dichter, die das Volk, wie der Pelikan seine Jungen, mit ihrem Herzblut füttern. Und die christlichen Völker, sie haben gegen diese Dankbarkeitspflicht noch weit schlimmer gefrevelt, als die heidnischen; als die Griechen namentlich, die doch mindestens, so viel bekannt, nur den Homer liessen betteln gehen. Eines der gemüthreichsten Völker, ja das Gemüthsvolk von Hause aus, das deutsche Volk, wie viel häusliches und bürgerliches Dichterelend, wie viel darbende, verkümmerte Dichter-Existenzen hat es auf seinem Gewissen? In welchen Peinlichkeiten hat sich Lessing sein lebelang herumquälen müssen! Was hat das deutsche Volk, das deutsche Bürgerthum, für Lessing gethan? Hat es nicht seinen ersten epischen Zions-Dichter, seinen Messiassänger, den grössten Glanz deutscher Dichtung in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, hat es Klopstock nicht der Nöthigung preisgegeben, vom Gnadengeld eines, noch dazu ausländischen, Fürsten seinen kärglichen Lebensunterhalt zu fristen? Was wäre aus seinem grössten tragischen Dichter, und grössten Dichter-Charakter, aus Schiller, geworden, ohne fürstliche, zum Theil auch wieder von einem ausländischen Prinzen gewährte, Gnadenunterstützung? War dieser grösste dramatische Genius, seit Shakspeare, nicht nahe daran, an seiner Poesie zu verzweifeln und seine hohe Dichterseele, sein gewaltiges Genie, aus schwindsüchtiger Brust am Katheder, als Geschichtsprofessor, von wegen der Nahrungssorgen, auszuröcheln? Und noch in neuester Zeit, nach jenem in den Annalen der Dichter-Feier beispiellosen Allervölkerfeste zu Schiller's Verherrlichung und seines welterfüllenden und erleuchtenden Namens, hat das deutsche Volk, das deutsche Bürgerthum, etwa die zu Ehren von Schiller's Angedenken und, dem ausgesprochenen Zwecke gemäss, zur Abwehr ähnlicher Dichter-Verkümmerung gegründete Stiftung — hat das deutsche Volk diese Stiftung der Art in die Hand ge-

nommen, dass unter seiner Controle, und auf Gefahr der Verantwortlichkeit vor dem Vollmachtgeber, dem Volke, die Verwaltung derselben nur solchen Männern anvertraut wäre, die, gleich den Abgeordneten zum Landtage, von ihm, dem deutschen Volke selbst, durch allgemeine Abstimmung, gewählt worden? Denn so nur, aus Vollmacht des deutschen Volkes gewährt, würde eine Unterstützung bedürftiger Dichter, deren Verdienst und Würdigkeit von einem aus dem Schoosse der Volksbevollmächtigten durch Stimmenmehrheit eingesetzten Comité zu prüfen wäre, — würde eine solche Unterstützung den Charakter einer milden Gabe, eines Almosens an verschämte Arme, eines Gnadengeschenkes aus einer öffentlichen Wohlthätigkeits-Kasse, abstreifen und den einer Nationalbelohnung und Auszeichnung gewinnen. Anstatt dass die, von einer aus freier Literatenhand improvisirten Vorstandschaft bewilligte Geldunterstützung den Empfänger weder ehren noch erfreuen kann; davon abgesehen, dass einem derartig verabfolgten Geldgeschenke immer der Verdacht von Literaten-Cliquengunst und gevatterschaftlicher Bevorzugung anklebt. Bei so bewandten Dingen steht Ariosto's Dilemma noch auf dem alten Fleck und auch der heutige Dichter mag, wie Ariosto, seufzen:

's ist besser noch, dass mich der Herzog füttert.

Zum Sattwerden reichten freilich auch die sieben Scudi nur nothdürftig aus, die Ariosto aus der herzoglichen Kasse, als Monatsgeld, bezog. Ariosto hatte eine bejahrte Mutter zu erhalten, eine Schwester auszustatten und seine übrigen Geschwister zu versorgen. Dazu kam ein verdriesslicher, langwieriger Rechtshandel mit der herzoglichen Kammer, die des armen Dichters einziges Erbgut, Bagnuolo, als Kammerlehn, in Anspruch und in Besitz nahm. Der widerwärtige Process verleidete ihm alle Lust zum Dichten, und endigte damit, dass er, überdrüssig, müde und mürbe gerechtet und gestritten, auf den Rath eines berühmten Hofadvocaten, nach vieljähriger Verschleppung der Sache, das Gut den Krallen der herzoglichen Kammer überliess. So liefen die sieben magern Scudi als sieben fette Kühe der herzogl. Hauskasse wieder in den Stall. „Ein Wort des Herzogs“, bemerkt der redliche Fernow, „hätte dem Streite zum Vortheile des Dichters ein Ende gemacht.“ Wer hiess aber auch den Dichter dem Streit

aus Missmuth und auf Rath des berühmten Hofadvocaten ein Ende machen, bevor der Herzog das Wort gesprochen? Der Dichter hatte es sich nur selbst zuzuschreiben, wenn er darüber wegstarb, da der Rechtshandel noch bei seinem Tode nicht entschieden war; ja, wie Frizzi [1]) schreibt, Ariosto's sämmtliche Brüder überlebte. Sie konnten schicklicherweise warten, bis der Herzog das Wort gesprochen!

Im Jahr 1519, ein Jahr etwa nach Ariosto's Eintritt in den Dienst des Herzogs, wurde zu Rom während des Carnevals, in Gegenwart Papst Leo's X., Ariosto's zweite Komödie, I Suppositi, nach der neuen Bearbeitung in Versen, aufgeführt. Die erste Vorstellung seiner dritten Komödie: Il Negromante fand ein Jahr später, im Carneval 1520 gleichfalls zu Rom und in Gegenwart Leo's X. statt, wie aus einem noch vorhandenen Briefe des Dichters vom 16. Jan. 1520 an Leo X. erhellt. Dem Briefe zufolge hatte er den Plan zum Negromante schon vor zehn Jahren, also 1510, gefasst und entworfen, dann aber liegen lassen, und ihn nun in zwei oder drei Tagen ausgeführt, um dem Papste gefällig zu seyn, der Ariosto's neueste Komödie für den Carneval 1520 wünschte. [2]) Dieser Brief Ariosto's an Leo X. befand sich mit einem alten Manuscr. des Negromante zusammengeheftet im Besitz der Familie Malaguzzi in Reggio. [3]) Im selben Jahr (2. April 1520) kehrte der Cardinal Ippolito aus Ungarn zurück und starb einige Monate darauf (3. Sept.) zu Ferrara im Alter von 40 Jahren, an einem Fieber, das er sich durch Ueberladung des Magens mit Seekrebsen zugezogen hatte. Jules Janin, der Feuilletonist des Journ. des Débats, nennt in einem seiner Feuilletons die Seekrebse „Cardinäle des Meeres", in der Einbildung die Hummern schwämmen im Meere cardinalroth, im Purpur herum. Für solche Sot-en-Cramoisi-Einfälle bezieht Jules Janin 20,000 Francs jährlich von der Redaction; 400 Francs für jedes seiner fünfzig Feuilletons, die er im Jahre liefert. Ein einziger dieser von Jules Janin creirten Seescardinäle trägt sämmtliche

1) Memorie p. 128. — 2) — Che quello che in dieci anni, che già mi naque il primo argomento, non ho possuto, ho poi in due giorni, o tre, condutto a fine. — 3) s. Barotti's Dichiarazioni zu den Briefen des Ariosto. T. VI delle opere d. Lodov. Ariosto. Vgl. Fernow S. 115.

Jahrgelder auf dem Schwanze davon, die der Dichter des Orlando Furioso von seinen Land-Hummern, den wirklichen Cardinälen bezog, und die wirklich im Purpur in dem Meere herumschwimmen, worin der Stellvertreter Petri fischt. An Ueberladung des Magens konnte der Dichter des Orlando Furioso — den Vortheil hatte er wenigstens — nicht sterben. Keinesfalls an Ueberladung des Magens mit Seekrebsen. Höchstens konnte er an den beiden Land-Hummern sterben, die ihm im Magen lagen: an Giov. de' Medici und Ippolito d'Este.

Auch beim Herzog Alfonso d'Este, so grosse Stücke er auf Ariosto hielt, den er als Dichter und brauchbaren Geschäftsträger zu schätzen wusste, spann dieser Dichter und dieser Geschäftsträger, wie wir schon sahen, keine Seide. Eine vom Herzog ihm unter dem Namen „Stipendio" ertheilte Anweisung auf eine öffentliche Kasse, welche ihn schon während der Kriegsnöthen sehr unordentlich — schreibt Fernow — bezahlt worden war, verfiel während der Friedesnöthen ganz, weil die Abgabe, von der er sie bezog, vom Herzoge aufgehoben wurde. Von einer andern Anweisung auf eine nicht aufgehobene Abgabe, die den Dichter und Geschäftsträger entschädigt hätte, weiss weder Fernow noch Ariosto's vierte Satire etwas zu melden. Im Gegentheil klagt die ärmste, dass nach Aufhebung jener Abgabe die Hand des Herzogs verschlossen blieb. [1]) Da rief der Dichter in seiner Bedrängniss: „O voi Signore! Herr Herzog! lasst die Streckmuskeln eurer Hand die Schliessmuskeln zum Nachgeben bringen, oder ich muss aus einer andern Hand mein Futter holen." [2]) Der Herzog entschuldigte die Streckmuskeln, die der kostspielige Krieg so erschöpft habe, dass sie Ruhe bedürften, und sich von den Schliessmuskeln müssten vertreten lassen. Aber zum Statthalter seiner Provinz, Garfagnana, wolle er ihn auf drei Jahre ernennen. Dort möge auch er die Schliessmuskeln seiner Hand wirken lassen, denn wem Gott ein Statthalteramt giebt, dem giebt er auch die Greif- und Festhalte-Muskeln dazu.

1) Mi dolsi di veder che poi la mano
Chiusa restò . . .

2) o non v' incresca
Ch' io vada altra pastura a procacciarmi.

Statthalter Ariosto hatte aber in der Garfagnana die Hände so voll zu thun mit Greifen und Festhalten von Dieben und Räubern, mit denen sich die Provinz unter der gesegneten Regierung Papst Leo's X. bevölkert hatte, dass seine rechte Hand kaum so viel Musse gewann, um die IV. Satire zu schreiben, die das Alles schildert, und die linke kaum hinreichte, um alle die Klagschriften und Bittgesuche um Hülfe und Unterstützung in seinem schweren Amte an den Herzog abzusenden, — Vorstellungen und Bittgesuche, die eben so dringend als erfolglos waren. So kam er denn 1525, nach dreijähriger Statthalterschaft, aus der Garfagnana nach Ferrara mit dem Gewinne zurück, den der Hahn vom Edelsteine hatte, den er statt eines Korns aufgepickt. [1]) Ein Edelstein — wenn nämlich der Statthalter im Sinne seines herzoglichen Gönners und Vollmachtgebers die Statthalterei auszubeuten verstand, und sich zum Hauptmann der dort hausenden Räuber und Diebe hätte statthaltern wollen, anstatt diesen das Handwerk zu legen.

Mittlerweile hatte Herzog Alfönso in Ferrara seine Lieblingsneigung, das Aufführen von Theaterstücken, wieder befriedigen, und für die Wiederherstellung dieser, durch den Krieg unterbrochen gewesenen Spiele, Sorge tragen können. Nach Ariosto's Rückkunft liess der Herzog sogar in einem grossen Saale des Schlosses ein stehendes Theater, nach Ariosto's eigner Angabe und Zeichnung, erbauen, von einer Schönheit und Pracht, dergleichen man bis dahin noch nicht gesehen hatte. Auf diesem Theater wurden Ariosto's eigene, wie die von ihm aus Plautus und Terenz [2]) übersetzten Komödien, vornehmlich im Carneval, und wenn fremde fürstliche Personen anwesend waren, mit grossem Aufwande von den Hofleuten des Herzogs und andern gebildeten Personen, „wie derzeit üblich war“ [3]), aufgeführt. Fernow glaubt annehmen zu dürfen, dass dieses neue Theater mit der ersten Aufführung der Cassaria in Versen eröffnet worden, deren frühere Bearbeitung in Prosa, wie gemeldet, zuerst 1505

1) . . . Io per me son quel Gallo
Che la gemma ha trovato, e non l' apprezza.
— 3) Die Menechmen des Plautus, und die Andria und den Eunuch des Terenz. Von diesen Uebersetzungen hat sich keine erhalten. — 3) Fernow S. 132.

auf der Bühne erschien. Dass der Prolog zu den in Verse umgearbeiteten Suppositi nach 1524 geschrieben worden, erhellt aus der Stelle desselben, wo der berüchtigten Kupferstiche des Marcantonio nach den Zeichnungen des Giulio Romano Erwähnung geschieht, welche in demselben Jahre zu Rom erschienen waren.

Ariosto's vierte Komödie: La Lena, wurde, dem Garofalo zufolge, zuerst 1528 auf dem Hoftheater zu Ferrara aufgeführt. Den Prolog dazu sprach der Prinz Don Francesco, zweiter Sohn des Herzogs Alfonso, wahrscheinlich der Princessin Renata von Frankreich zu Ehren, zu deren Vermählungsfeier mit seinem ältern Bruder, Don Ercole, das Stück muthmaasslich aufgeführt worden. Im folgenden Jahre wurde die Lena daselbst wiederholt. Wenn Barotti's Folgerung aus einer topographischen Stelle dieser Komödie richtig ist, so wäre auch die Lena schon vor 1500 gedichtet worden.

Ariosto versah neben der Stelle des Hofdichters zugleich die eines Hofintendanten der herzoglichen Schauspiele. Ihm war die Anordnung und Leitung der Stücke überlassen. Er unterrichtete die Spielenden, übte ihnen ihre Rollen ein, hielt die Proben ab, sprach bei mehreren Vorstellungen den Prolog, und übernahm zuweilen selbst auch eine Rolle, wie sein Bruder Gabriel in dem Prolog zur Scolastica sagt, Lodovico's fünfter und letzter Komödie, die er unfertig zurückgelassen, und Gabriel nach seines Bruders Tode vollendete.

Endlich war Ariosto wieder in seinem Elemente, und konnte seinen Wünschen gemäss leben, bis auf die Störungen, die das Hofwesen in seinem Gefolge hat; zumal wenn man das Glück geniesst, sich der Gunst seines Fürsten in so hohem Maasse zu erfreuen, dass man sein täglicher Gesellschafter und Tischgenosse wird. Kein Anderer vom Hofe Alfonso's, sagt Giovio, habe der Gunst und der engsten Vertraulichkeit desselben in dem Grade genossen, wie Ariosto (andava innanzi a tutti quanti). Garofalo erzählt, seine sinnreichen Gedanken und witzigen Einfälle, und die ernsthafte Art, mit der er sie gewöhnlich vorbrachte, hätten dem Herzog so überaus wohlgefallen, dass ihn Ariosto auf allen seinen Reisen und Lustpartien begleiten musste. Von dem besondern Wohlgefallen aber, das Ariosto an diesen Lustpartien gehabt, schreibt Garofalo nichts. Desto gewisser ist das Vergnügen,

das der grosse Dichter, über den in seinen alten Tagen noch eine Liebhaberei, die Baulust, kam, im Niederreissen von Mauerwerken empfand, die, beim Baue seines kleinen Hauses, seiner Idee nicht entsprachen. Da diese Passion jedoch mit grossen Löchern in seinem schmalen Beutel verknüpft war, pflegte er oft scherzend zu beklagen, dass es nicht so leicht sey, Häuser zu ändern, wie Stanzen. Bekanntlich hat es keinen Dichter gegeben, der leichter Stanzen baute, und wiederholter niederriss. Das Folio-Manuscript seines Orl. Fur. auf der Bibliothek zu Ferrara weiss davon ein Wörtchen zu erzählen. Auf eine Stanze namentlich, wenn wir nicht irren, die 15. des IX. Gesangs, hatte er einen besondern Zahn. Sie ist zehnmal mindestens umgeschrieben. Er scheint es mit seinen Stanzen gehalten zu haben, wie die Kinder mit ihren Kartenhäusern. Die Ottaven aber, die er stehen liess, sind denn auch für die Ewigkeit gebaut. Sie gleichen der Wunderfeste seines Magiers Atlante, deren luftighohe Mauern aus gegossenem Stahl. Die Ottaven seiner Ritterzweikämpfe, z. B., seiner Schlachtenschilderungen, die Stanzen vor Allem, welche die Belagerung von Paris und Rodomonte's Strassenkampf daselbst [1]) schildern. Aehnliches könnten nur Homer's Schlachten, seine Ajas-Hektorkämpfe bei den Schiffen [2]) entgegenstellen, oder die grossen Strassenschlachten der drei Julitage, die der Rodomont der Neuzeit schlug: das Volk von Paris. Nebenbei gesagt, hat mit Ariosto's furchtbarem Saracenen der Pariser Peuple-Rodomonte u. a. auch das gemein, dass er, gleich jenem, aus Missmuth und Ueberdruss wegen einer von keines Mannes Hand erlittenen Niederlage, Rüstung und Waffen an den Nagel hing, genannt le second Empire. Wird, nach der Bussfrist ob jener Schmach, Peuple-Rodomonte, wie Ariosto's Ritterriese, sich zu einem letzten Austragskampfe ermannen, den der furchtbare Saracene angesichts der kaiserlichen Hochzeitstafel ausficht, gegen die er in schwarzer Wehr und auf schwarzem Rosse angesprengt? [3])

1) c. XVIII. — 2) Il. XV—XVI. — 3) C. XLVIII St. 101 ff.:

Geschah's, dass auf die vollen Tische dar
Quer durch das Feld ein Ritter kam . . .

Di verso la compagna in fretta venne
Contra le mense un Cavaliere armato.

Hei, ein Zweikampf, ein Auskehr-Zweikampf, fürchterlicher, als alle bisher gefochtenen: und der schier an einen jener, in der Saalschlacht vor König Etzel's Festtafel rasenden Kämpfe erinnern könnte, in Chrimhilden's Rache. Und in welchen Ottaven! Ottaven, nach deren Tact und Klang selbst Hagen, Hildebrand und der deutsche Rüdiger sich mit Berserkerwonne die Reckenleiber zerkerbt und zerkloben hätten, bis tief in's Knochenmark. Wird Peuple-Rodomont sich gleichfalls zu solchem Rachezweikampf erheben? Zumal er doch in diesem Kampfe nicht den Kürzern zu ziehen befürchten darf, wie Ariosto's Rodomont, der einen ebenbürtigen Heldenritter in Ruggiero fand; während Peuple-Rodomont, statt eines Ruggiero's, französisch Roger, nur den Helden eines — Rogeard vor sich hat. Erhebt er sich nicht, und lässt Rüstung und Waffen an dem bewussten Nagel hängen — nun so häng' er sich mit dazu an den Nagel; oder diene als Saracenenpuppe bei dem politischen Ringelstechen, das der Held in Rogeard's Heldengedichten vor Dame Europa, zu deren Zeitvertreib, mit Rittern gleichen Schlages abhält.

Doch Ariosto's Ottaven? Von allen Zauberschlössern, die er in seinem Feen-Epos aufgebaut, sind seine Ottaven die zaubervollsten: die aus gegossenem Stahl nicht minder als die luftighehren, ätherisch-goldnen, wie hingehaucht, wie „aus Rosengluth und Lilienduft" und Feenlächeln gewoben; nur unvergänglicher als die Feenschlösser, die seine Lust zum Niederreissen büssen. Er lässt sie alle verschwinden und wie Nebel zerrinnen sammt Zaubergärten, von denen aber nur die Gärten verschwinden; der Zauber bleibt. Erging es denn seinem eigenen Garten besser? Wenn er Pfirsichkerne oder andern Samen gesteckt hatte, sah er oft nach, ob sie keimten, bis er zuletzt den Keim zerbrach. Da er die sprossenden Kräuter nicht kannte, so pflanzte er oft statt ihrer irgend ein andres naheliegendes Wucherkraut lange, bis er endlich seinen Irrthum erkannte. So hatte er einst Kapern gesäet, und ging alle Tage hin, sie zu besehen, sich höchlich über den schönen Wuchs freuend. Am Ende aber fand sich, dass das Aufgegangene Hollunder war; von den erwarteten Kapern hingegen war nichts zum Vorschein gekommen. Das erzählt sein natürlicher Sohn, Virginio, der biographische Notizen über seinen Vater zurückgelassen, — auch so ein vertauschtes Gewächs, bei

dessen Pflanzung sich sein Vater im Kerne vergriffen, und, statt des ächten, einen unächten gesäet.

Denen — berichtet Fernow [1]) nach Virginio's Aufzeichnungen — denen, die sich verwunderten, dass er (Ariosto) ein so schlichtes, kleines Haus bewohne, nachdem er so schöne und prächtige Paläste in seinem Orlando geschildert habe, gab er zur Antwort, dass die ihn kein Geld gekostet, und dass es sich wohlfeiler mit Worten als mit Steinen baue. Dann zeigte er ihnen die im Eingange seines Hauses rings an den Fries geschriebenen Verse:

Parva sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non
Sordida, parta meo sed tamen aere domus. [2])

Aus eigenen Mitteln — nicht wie Fornari behauptet, durch die Freigebigkeit des Herzogs Alfonso, dessen Handschliessmuskeln noch immer die Oberhand über die Streckmuskeln, auch in Beziehung auf Ariosto's kleines Haus, behielten. Doch gönnte der vorzügliche Fürst dem alternden Dichter ein otium honestum mindestens in dem bescheidenen Häuschen während der letzten Lebensjahre. Abwechselnd mit Durchsicht und Vervollkommnung seines Orlando, worin er sich nie genug thun konnte [3]), beschäftigte den rastlos Erfindenden ein neues Gedicht, von dem aber nur ein, als „I cinque canti“ (Die fünf Gesänge) bekanntes Bruchstück zurückgeblieben, das zwölf Jahre nach Ariosto's Tod (1545) zum erstenmal als Anhang zum Orl. Furioso in Venedig bei den Söhnen des Aldo, durch Mittheilung des Virginio Ariosto, im Druck erschien. Das neue Gedicht sollte allem Anschein

1) S. 147 f. —

2) Klein nur, doch passend für mich, doch ungastlich für Niemand, doch reinlich,
Doch nur aus eigenem Geld hab ich diess Haus mir erbaut.

— 3) Selbst noch in der letzten unter seiner Aufsicht im October 1532 erschienenen, mit 6 Gesängen vermehrten, fast gänzlich umgearbeiteten Ausgabe (Ferrara bei Franc. Rosso di Valenza) erklärte Ariosto sein Epos als misshandelt, und fasste zugleich den Vorsatz, eine neue Ausgabe zu veranstalten, woran er aber durch den Tod verhindert wurde. Fernow S. 158.

nach eine Fortsetzung zum Orlando bilden, und den Untergang Karl's d. Gr. und seiner Paladine durch die Ränke des Ganelon von Mainz behandeln. Weder in Styl noch Gehalt sind die Cinque Canti auch nur mit einem Gesange des Orlando zu vergleichen. Sie liegen als roher Entwurf vor. Der grosse, auch als unermüdlich feilender Dichter, mustergültige Stylkünstler wird keine Grabesruhe finden können, ob der Veröffentlichung seiner fünf ungeleckten Bären.

Ariosto starb an den geschicktesten drei Aerzten in Ferrara, Lodovico Bonaccioli, Giovanni Monardo und Antonio Maria Canani. Sie hatten seine Krankheit für eine Verstopfung im Blasenhalse erkannt, und gossen ihm so viele erweichende, lösende und öffnende Tränke durch den gesunden Hals in den gesunden Magen, bis diesem die drei geschicktesten Aerzte zum Halse herauswuchsen, und der Magen das Bad der hirnverstopften Heil-Künstler ausgoss. Nach achtmonatlicher Ueberschwemmung seiner Verdauungsorgane wurde der Kranke so geschwächt, dass er in eine Auszehrung fiel, bis er endlich am Abend des 6. Juni 1533 in völliger Entkräftung verschied, und das seit Homer grösste epische Dichtergenie, infolge der Geistesverstopfung dreier geschicktester Aerzte, im 59sten Lebensjahre seinen göttlichen Geist aushauchte.

Als ein denkwürdiges Ereigniss bemerken Pigna und Garofalo, dass in derselben Nacht, wo Ariosto krank geworden (30. Dec. 1531), in einer der Buden unter der grossen Halle des Schlosshofes eine grosse Feuersbrunst entstanden, welche drei Tage hindurch gedauert, und in der auch der grosse Saal des Schlosses nebst dem wenige Jahre vorher zur Aufführung der Ariostischen Komödien mit grossem Aufwande in demselben errichteten stehenden Theater, mitabgebrannt sey. [1])

Aus seiner Wohnung in der Strasse Mirasole, wo Ariosto gestorben, ward der entseelte Leichnam, Nachts, von vier Trägern und blos mit zwei Lichtern nach der alten Kirche S. Benedetto gebracht, wohin die Mönche jenes Klosters, unter denen kein Prälat, kein Cardinal, kein hoher Gönner und Beschützer,

1) Fernow, S. 165.

nicht einmal ein Hofcaplan zu sehen war, ihn aus freiem Antriebe begleiteten, und ihn daselbst ganz schlicht und einfach beerdigten. Vierzig Jahre lang ruhten dort in der Altarecke die Gebeine des grössten episch-romantischen, des ersten bis auf Giuseppo Giusti unerreichten, satirischen, und des ersten, vielleicht auch grössten komischen Dichters Italiens. Erst 1573 erhielt die Asche Ariosto's ein würdiges Grabmal in der neuen Kirche der Benedictiner in einer Capelle zur Rechten des Hochaltars — von einem Herzog, Cardinal-Erzbischof, einem Papst errichtet? O nein, von einem Jugendfreunde des grossen Dichters, von Agostino Mosti, der selbst bei der feierlichen Beisetzung am 6. Juni 1573 die theuern Reste des Dichters zu der neuen Ruhestatt trug. Derselbe Agostino Mosti, der, als Prior des S. Annen-Hospitals in Ferrara, sich gegen den armen, auf Befehl des Herzogs Alfonso II. (Goethe's Alphons) daselbst als wahnsinnig eingekerkerten Tasso mit einer fühllosen Strenge[1]) betrug, die an Härte den weissen Marmor übertraf, woraus Agostino Mosti, auf eigene Kosten, seinem Jugendfreunde und Lehrer Ariosto das schöne Grabmal hatte erbauen lassen. Umsonst suchte der unglückliche Tasso durch einige, zu des Priors Lobe gedichtete Sonette ihn mild und geneigt für sich zu stimmen. Der Prior Agostino Mosti blieb starr, kalt und hart, wie die steinernen Mauern in Tasso's Kerkergrab. Ein weit prächtigeres Grabmal noch, als das von Mosti, liess Gabriels Enkel, ein anderer Lodovico Ariosto, nach etwa wieder 40 Jahren (1612) seinem grossen Vorfahren, dem alten Denkmal gegenüber, setzen, in der Capelle zur Linken des Hochaltars, wo die Reste Ariosto's sich auch noch jetzt befinden. Die Inschrift des Grabmals rührt von dem berühmten Dichter des „Pastor Fido,“ Batista Guarini, her. In dieser Inschrift wird unter andern Auszeichnungen Ariosto's auch seiner Dichterkrönung durch Kaiser Karl V. gedacht (Vati a Carolo V. Caesare coronato). Diese Krönung verweist Ariosto's Sohn, Virginio, unter die Fabeln.

Ausser Virginio hinterliess Ariosto noch einen natürlichen Sohn, Giambatista. Beide wurden durch den Cardinal Campeggio geächtigt. Ariosto galt lange für unvermählt, bis sich, in neuerer

1) Sarassi, Vita del Tasso Libr. III. pag. 287.

Zeit erst, aus Familienpapieren ergeben [1]), dass er mit Alessandra Strozzi, die er in Florenz hatte kennen lernen, in heimlicher Ehe lebte. Von ihr hatte Ariosto keine Kinder. Nach den Schilderungen der Biographen, vornehmlich Pigna's, zeichnet Fernow [2]) Ariosto's Aeussere wie folgt: Lodovico's Gestalt war von hohem, ansehnlichem Wuchs und seine Physiognomie ausdrucksvoll. Er hatte eine breite, gewölbte Stirn, schwarzes und krauses Haar, und bekam früh eine Glatze. Seine Augenbrauen ragten hochgewölbt und fein über tiefliegenden schwarzen, aber lebhaft heiterblickenden Augen. Er hatte eine grosse, gebogene Adlernase, schmale Zähne, und hagere Wangen. Die Farbe seines Gesichts war gelbbräunlich; ein dünner Bart, der nicht bis zu den Ohren reichte, bedeckte sein Kinn. Der Hals war von gutem Verhältniss; die Schultern breit und etwas gekrümmt; seine Hände waren dürre, die Hüften schmal, und die Schienbeine ein wenig auswärts gebogen. Er ging mit weiten, langsamen Schritten, und war überhaupt in seinen Bewegungen etwas langsam, aber doch ein guter Fussgänger . . . Ariosto erfreute sich einer festen Gesundheit. Nur ein böser Katarrh, den er sich auf seinen Reisen und Courierritten im Dienste seiner Mäcene zugezogen, plagte ihn mehrere Jahre lang.

Im Essen und Trinken war er äusserst mässig. Mehrere Stellen seiner Satiren zeigen, wie frugal und genügsam er lebte. Auch an der Tafel des Herzogs vermied er die Mannigfaltigkeit der Gerichte, und ass nur von Wenigem. Da er beim Essen gewöhnlich an etwas Anderes dachte, und dann schnell und ohne Wahl von dem genoss, was eben vor ihm stand, fiel es einem Freunde ein, bei dem er speiste, und der den bezweifelten Wohlgeschmack von Ariosto's Zunge auf die Probe stellen wollte, ihm, statt eines Rebhuhns, eine Krähe vorsetzen zu lassen. Im Eifer der Unterhaltung hätte Ariosto ohne Weiteres die Krähe für ein Rebhuhn verspeist, wäre durch einen Zufall der Scherz nicht verrathen worden.

Pigna und Virginio haben einige Beispiele seiner öftern Zerstreuung aufgezeichnet. Eines Tages im Sommer sey er von Carpi, wo er sich bei einem Freunde aufhielt, im Morgenkleide

1) Frizzi, Memorie pag. 132. — S. 169.

und Pantoffeln bis nach Ferrara, ungefähr acht deutsche Meilen Weges, in Gedanken verloren, spazieren gegangen. Ein andermal hielt er einen Freund, der ihn um die Mittagszeit besuchte, bei sich zu Tische. Ariosto, wie gewöhnlich, mit seinen Gedanken abwesend, ass, während der Freund immerfort sprach, in der Zerstreuung Alles, was dem Fremden vorgelegt wurde, der aus Ehrerbietung den guten Appetit des Dichters gewähren liess. Als nachher sein Bruder Gabriel ihn aufmerksam darauf machte, dass der Fremde nichts gegessen, sagte er ganz gleichgültig: Es war seine Schuld, er hätte zulangen sollen.

Im Umgange war Ariosto bescheiden, ohne Anmassung; nicht gleich Jedem sich öffnend und hingebend; aber höflich, aufmerksam, gefällig und dienstfertig, wo er dienen konnte. Indem er Jedermann, den Geringern und den Höheren, gebührend ehrte und achtete, forderte er ein Gleiches auch von Andern; wer ihn auf irgend eine Weise durch Vornehmthuerei, Hochmuth oder Zurücksetzung beleidigte, den liess er es in gleichem Maasse und ohne Rücksicht, wer der Beleidiger seyn mochte, wieder empfinden... In der Unterhaltung mit Bekannten war er aufgeweckt und fröhlich, zumal unter Frauen, deren Gegenwart ihn besonders lebendig, beredt und froher Laune machte, so dass er Alles um sich erheitern konnte, obgleich seine Gemüthsstimmung von Natur vielmehr ernst als fröhlich war . . . Wegen seiner starken Neigung zum schönen Geschlecht, das er lebenslang zu lieben nie aufhörte, hat er selbst sich in seinen Gedichten oft scherzend angeklagt und entschuldigt. Sein Herz widerstand keinem weiblichen Wesen, das Schönheit mit Anmuth und Sittsamkeit vereinte . . . „Wir finden in seinem Gemüthe eine seltene Vereinigung von kindlicher Einfalt und feiner Weltklugheit, von Fröhlichkeit und Ernst, von Gutmüthigkeit und Schalkheit, von dichterischer Phantasie und prosaischem Hausverstande, von Enthusiasmus und ruhiger Besonnenheit, von Tiefe und Klarheit, und eine wunderbar glückliche Gewandtheit des Geistes aus einem Zustande in den andern, aus der poetischen in die prosaische Welt, aus der Kunst in's Leben überzugehen, wodurch es ihm möglich ward, sich leicht in jeden Wirkungskreis zu fügen, zu gleicher Zeit Höfling und Pflegevater einer zahlreichen Familie, Geschäftsträger seines Fürsten, und Dichter eines Orlando Fu-

rioso zu seyn. Derselbe helle, besonnene Verstand, der in seinen poetischen Werken auch da immer mit Maass und richtigem Urtheile waltet, wo blos Phantasie und Laune ihr regelloses Spiel zu treiben scheinen, durchschaute mit gleicher Klarheit die verwickelten Verhältnisse des Lebens; und mit derselben Geschmeidigkeit, womit er sich in jeder Lage den Umständen zu fügen, in jeder Wahl das Rechte zu treffen wusste, drang er auch als Dichter in das Wesen jeder Dichtungsart, und wusste Ton und Ausdruck immer so den Gegenständen und Verhältnissen gemäss zu stimmen, dass er für jede Gattung, in der er sich versuchte, eigens geboren schien: — — man kann also wohl sagen, dass Ariosto einer der seltenen Günstlinge der Götter gewesen, denen alles gelingt, was sie beginnen" . . .

Am Ende der langen biographischen Vorhalle zu Ariosto's Komödien, ob deren Ausdehnung kein Verehrer eines solchen Grossdichters mit unserer Geschichte rechten und markten wird, mag noch das herrliche Bild prangen, das der grosse, deutsche Dichter in seinem „Tasso," von dem genieverwandten Meister aufstellt, und durch Antonio bekränzen lässt. [1]) Es reiht sich, als geistiges Abbild, an Kunstwerth und Schönheit jenen Bildnissen würdig an, welche Tizian und Rafael Sanzio, Beide Bewunderer und persönliche Freunde Ariosto's, von dessen Aeusserem geliefert [2]):

Wie die Natur die innig reiche Brust
Mit einem grünen bunten Kleide deckt,
So hüllt er alles, was den Menschen nur
Ehrwürdig, liebenswürdig machen kann,
In's blühende Gewand der Fabel ein.
Zufriedenheit, Erfahrung und Verstand
Und Geisteskraft, Geschmack und reiner Sinn
Für's wahre Gute, geistig scheinen sie
In seinen Liedern und persönlich doch
Wie unter Blüthen-Bäumen auszuruhn,
Bedeckt vom Schnee der leicht getragnen Blüthen,
Umkränzt von Rosen, wunderlich umgaukelt
Vom losen Zauberspiel der Amoretten.

1) Act. I. Sc. 4. — 2) Rafael im „Parnass," einem der Wandgemälde in den berühmten Stanzen des Vaticans.

Der Quell des Ueberflusses rauscht darneben
Und lässt uns bunte Wunderfische sehn.
Von seltenem Geflügel ist die Luft,
Von fremden Heerden Wies' und Busch erfüllt;
Die Schalkheit lauscht im Grünen halb versteckt,
Die Weisheit lässt von einer goldnen Wolke
Von Zeit zu Zeit erhabne Sprüche tönen,
Indess auf wohl gestimmter Laute wild
Der Wahnsinn hin und her zu wühlen scheint,
Und doch im schönsten Tact sich mässig hält.
Wer neben diesen Mann sich wagen darf,
Verdient für seine Kühnheit schon den Kranz.
Vergebt, wenn ich mich selbst begeistert fühle,
Wie ein Verzückter weder Zeit noch Ort,
Noch was ich sage wohl bedenken kann;
Denn alle diese Dichter, diese Kränze,
Das seltne festliche Gewand der Schönen
Versetzt mich aus mir selbst in fremdes Land.

La Cassaria,

„Cassetten-Komödie"; so benamst von einer mit Goldfäden oder Golddraht angefüllten Chatulle, dem Corpus delicti der Intrigue. Wie die Komödie selbst in Form und Fabel das Schema der Plautinisch-Terenzianischen Komödie zum Muster nimmt; so lief auch der Titel von derselben Drehscheibe mit den Benennungen der alt-römischen Komödie: mit Titeln, wie Aulularia z. B. „Topf-Komödie" [1], oder Cistellaria, „Kästchen-Komödie." [2] Das Kästchen voll gesponnenen Goldes in Ariosto's Cassaria hatten Kaufleute aus Florenz, bis zur Schlichtung eines darüber unter ihnen entstandenen Rechtsstreites, ihrem Geschäftsfreunde, Crisobolo in Sybaris, in Verwahrung gegeben. Auf Anstiften seines schelmischen Hausdieners, Volpino, bemächtigt sich, in Abwesenheit des Crisobolo, der eine Geschäftsreise nach der Insel Procida unternommen, dessen Sohn, Erofilo, des anvertrauten Gutes, um das Kästchen, im Werthe von 2000 Ducaten, dem Mädchenhändler Lucramo zu verpfänden, der als Loskaufsumme für Erofilo's Geliebte, Eulalia, 150 Ducaten oder Scudi verlangt. Wie aber das Kästchen, falls der Alte, der jede Stunde wiederkehren kann, inzwischen anrückt, vom Lucramo auslösen?

1) Gesch. d. Dram. II. S. 492. — 2) Das. S. 500.

Wie? Da Erofilo zwar so viel Liebe im Herzen für sein Goldherzchen, Eulalia, birgt, wie das Kästchen in seinem Innern gesponnenes Gold; aber keines in der Tasche; keinen Goldducaten, geschweige 150? Das Kästchen wiederkriegen ohne Ducaten — Nichts leichter für unsern Volpino („Füchschen"), der gleich beim ersten Anschlag den zweiten schon in der Tasche hatte: nämlich die Cassetten-Verpfändung zu einem Cassetten-Diebstahl zu machen, dessen man ohne Weiteres den Kuppler bezichtigt, den sein Handwerk, Mädchenraub oder Kauf und Verkauf, eo ipso auch zum Cassetten-Dieb in den Augen der blinden Gerechtigkeit stempelt; zumal wenn diese ein Oberrichter vertritt, welcher aus blinder Vaterliebe für seinen Sohn, Caridoro, des Erofilo besten Freund, ein Auge zudrückt, in Betracht, dass Freund Caridoro das zweite, im Besitze des Lucramo befindliche Mädchen, Corisca, liebt, und bei dieser Gelegenheit der Angst des schnöden Seelenverkäufers — das hübsche Fleisch als Zugabe zum Seelenverkauf ungerechnet — gleich mitabschrecken könnte.

Vor Allem aber, wie des Kästchens habhaft werden, das im Zimmer des Crisobolo eingeschlossen, wozu der alte Diener, Nebbia, den Schlüssel hat, die einzige ehrliche Haut im Hause? Einen kitzlichen Fleck, eine zugängliche Achillesfersenstelle hat glücklicherweise jede menschliche Haut; es kommt nur auf das Instrument an, womit man selbige kitzelt. Die ehrlichste Bedientenhaut widersteht dem geeigneten und ihr wahlverwandtschaftlichen Instrumente nicht, besonders wenn diess ein so kräftig biegsames ist, wie das, womit Erofilo die biedere Haut des Nebbia kitzelt. Nebbia, der damit die Komödie eröffnet, kann nicht genug seinem Collegen, Corbo, von dem merkwürdigen Instrument erzählen, womit ihm der junge Herr die Schlüssel zum Schranke abgelockt, um daraus sein Jagdhorn zu nehmen, wie er sagte, und das Instrument bekräftigte. Die Sdruccioli-Verse, worin Ariosto seine Komödie schrieb, und worin denn auch Nebbia seinem Genossen, Corbo, die Geschichte von der Verabfolgung der Schlüssel beibringt, verstärken wesentlich den malerischen Eindruck. In dieser Versart endigt nämlich der eilfsilbige Vers, der Endecasillabo, jedesmal mit einem Daktylus, wodurch ein gleitender Ausgang entsteht, der dem Eilfsylbler den Namen Endecasillabo sdrucciolo giebt: sdrucciolare

bedeutet eben „gleiten," „glitschen." Mehrgedachtes geschmeidiges Instrument ist ein solcher, naturwüchsiger Glitschvers gleichsam, in Gestalt eines elastischen Röhrchens; ein endecasillabo sdrucciato, dessen natürlicher Ausgang ein Daktylus oder „Fingerschlag." Buonamici, auf den sich Quadrio[1]) beruft, nennt in seinen Discorso poet. in difes. d'Ariostot. den Luca Pulci als Erfinder des verso sdrucciolo sciolto, d. h. des reimlosen eilfsilbigen Verses mit gleitendem Ausgang. Von Luca Pulci habe Ariosto zuerst den Glitschvers in der Komödie angewendet, weil dieser Vers dem jambischen Geisselvers des Archilochus und Hipponax am nächsten komme. Den italienischen Knittelvers aber mit daktylischem Ausgang handhabte, laut Nebbia's Versicherung, Niemand meisterhafter, als sein junger Herr, Erofilo, beim Abfordern der Schlüssel, auf die er sein Instrument gestimmt hatte:

Mir forderte die Schlüssel ab Erofilo,
Er brauche sie und wolle sie, so sagt' er mir.
Er müss' aus jenem Schrank, ich weiss nicht, was für ein
Jagdhorn sich holen, sagt' er — und ich gab sie ihm.
Vielleicht vernahmst auch du was . . .

Corbo. Wohl vernahm ich was,
Wie ein Geräusch von Hieben, zehn, wohl zwölfen auch.

Nebbia. Du irrtest dich im Zählen, — mehr als fünfzehn, und
Auch mehr als zwanzig waren's wohlgemessene.[2])

Kurzum es regnete Sdruccioli auf seinen Rücken im Dreschertact. Von letzterem glaubt man auch durch die Monotonie des ewigen daktylischen Ausgangs-Rhythmus den beständigen Wider-

1) a. a. O. II. p. 428.

2) . . . che queste chiavi Erofilo
Mi domandò, e le volle infin, dicendomi,
Che voleva cercar fra quelli armarii
Di certo corno suo da caccia; ed ebbele:
E forse tu ci trovasti.

Corbo. Udivane
Ben il romor, che da dieci, o da dodeci
Bastonate sentii.

Nebbia. Fur più di quindici
E più di venti.

hall zu hören, trotz aller bewundernswürdigen Kunst, womit der Dichter die flüssigen, wie die zierlichste Prosa klingenden Verse behandelt.

Dabei versäumt Nebbia keineswegs, den Corbo von der Sachlage in Kenntniss zu setzen, und die Komödie durch eine zweckmässige und natürliche Exposition in Fluss zu bringen. Nur an das Kästchen im Schranke denkt er nicht; sonst aber an alle möglichen Streiche, die der junge Herr aus Liebe zu der Eulalia im Schilde führen mag. Für das Weiterspinnen des Expositions-Fadens sorgen die beiden Mädchen, Eulalia und Corisca, die mit Ungeduld den Loskauf durch ihre Liebsten erwarten, nebenher an ein ähnliches Motiv in Plautus' Poenulus erinnern, in der Scene zwischen Adelphasium und Anterastilis[1]): wo sich auch ähnlich, wie bei Ariosto, die dritte Scene zwischen den Mädchen und dem Geliebten anschliesst, nur hier, bei Ariosto, mit der Zugabe eines zweiten Liebhabers, des Caridoro. Das parallele Doppelliebespaar hilft durchaus nicht die Wirkung verstärken, und kann nur zu seinem Schaden an jene unvergleichliche Scene des römischen Komikers erinnern. Beide Scenen, die mit den Mädchen und die zwischen den zwei jungen Freunden, wo von ihnen der Entschluss gefasst ward, mit Hülfe des Volpino in den Besitz der Geliebten zu gelangen, würden sich mit allen ihren Glitschversen, und wohl auch zum Theil der Glitschverse wegen, auf einer heutigen Bühne nicht halten können; während die bezügliche Scene des Plautus das modernste Publicum anregen, ja entzücken würde. Die Schlussscene des ersten Actes, worin der Mädchenhändler, Lucramo, seine Reiseeindrücke dem Publicum schildert, und die Einwohner von Ferrara, unter der durchsichtigen Hülle von Sybaris, geisselt, mochte für den Hof und die feine Welt von Ferrara ein Leckerbissen seyn, und zur Zeit als Lucramo die Städte Italiens mit seinem kleinen Harem bereiste, seinen Zuhörerkreis auf's angenehmste belustigen. Heutzutage wäre ein solcher Monolog im Munde einer solchen Persönlichkeit und von solcher, an die 200 Sdruccioli-Eilfsylber betragenden Länge, den feinen und satirisch-ergötzlichen Reiz in Ehren, kaum denkbar, geschweige

1) I, 2. s. Gesch. d. Drama's II. S. 533.

sprechbar. Erwägt man andernseits die Actschlusschöre der Aristophanischen Komödie: so wird man das Lustspiel-Genie des grossen Ferrarischen Dichters bewundern müssen, der die drei Style der Vertreter der altclassischen Komödie: des Aristophanes, Plautus und Terentius, zu verbinden strebte; der die „jambische Idee," die satirische Geisselkraft der Aristophanischen gegen die Stadt- und Staatschäden gerichteten Spottchöre mit der bürgerlichen Sitten-Komik, mit der Anmuth und Situationsstärke, mit der naturfrischen Charakterschilderung, mit der Verwandlungs-Fähigkeit und Assimilirung mustergültiger Formen in nationalheimisches Fleisch und Blut, mit allen diesen Eigenschaften des Plautus zu verschmelzen, als seine Aufgabe erkannte; und der in diese wundersame, die Terentianische „Contaminatio [1]" oder Durcheinanderflechtung verschiedener Komödienfabeln an Kunst und Genie beiweitem überbietende Durchdringung von altattischer und plautinischer Komik auch noch die Eigenthümlichkeiten des Terentius, namentlich was zierlich-feinen Gesprächston betrifft, als drittes Element seinem Komödienstyl einverleibte.

In der ersten Scene des zweiten Actes zwischen Lucramo und seinem Diener Furbo nimmt der „Ruffiano" den im Schlussmonolog des ersten Actes angedeuteten Anschlag wieder auf. Furbo soll Anstalten zu einer scheinbaren Abreise des Lucramo mit den beiden Mädchen treffen, um die Jünglinge zum Kauf derselben zu drängen. Die Täuschung schlägt ein. Die beiden Liebhaber, Erofilo und Caridoro, wissen nicht ein noch aus, da ihre auf der Intriguenjagd befindlichen Diener, Volpino und Fulcio, nicht bei der Hand sind. Die Schlüssel zum Kästchen hatte Erofilo wohl; aber durch Wen das Kästchen als Löspfand dem Lucramo zustellen lassen? Auf diesen Wen macht eben Volpino Jagd, und hat ihn auch schon ergattert und aufgegriffen in einem Strolch (Barro), seinem alten guten Bekannten, Namens Trappola. Den glücklichen Fund theilt Volpino, der mit Fulcio eben zurückkehrt, den beiden jungen Herrn mit. Dieser Trappola ist ein vortrefflicher Kleiderstock. Er putzt ihn als Crisobolo, Erofilo's abwesenden Vater, heraus, und als Solcher wird

1) Gesch. d. Drama's II. S. 570, 575.

Trappola dem Mädchenverkäufer das Kästchen als Pfand auf ein oder zwei Tage überlassen. Mittlerweile sprengt man aus: das Kästchen sey vom Nachbar Lucramo gestohlen. Caridoro's Vater, als Oberschöppe, lässt durch einen Gerichtsdiener beim Kuppler Haussuchung halten. Das Weitere kennen wir bereits. Nicht minder das ähnliche Verkleidungsmotiv im Poenulus, wovon der Liebende dort Gebrauch macht, der Agorastocles, der mit Hülfe seines als Soldat verkleideten Dieners, den Kuppler Lycus in einen Diebstahls-Process verwickelt. Auf diese Motivenverwandtschaft in der Intrigue der beiden Stücke hat, unsres Wissens, kein Beurtheiler von Ariosto's Cassaria hingewiesen.

Der dritte Act ist ganz dem Trappola gewidmet. Trappola bedeutet dasselbe, was der Titel von Hamlet's Gonzaga-Stück nach seiner Angabe besagen soll: „Die Mausefalle", und erweist sich auch als ein ähnlicher Selbstschuss der Intrigue. Nachdem Volpino dem Trappola die nöthigen Verhaltungsvorschriften ertheilt, sehen wir diesen, im Anzug des Crisobolo, mit dem Kästchen vor Lucramo treten.[1] Letzterer fragt den Fremden, der ihm eben das Schiff verlassen zu haben scheint, wen er suche?

Trappola. Ich suche einen Vielfrass, einen Taugenichts,
'Nen Lumpenkerl, 'nen Gauner —
Lucramo. Still ein wenig, du
Scheinst auf der rechten Spur zu seyn — Sein Name? sprich!
Trappola. Sein Name? Ich hatt' ihn eben auf der Zunge; doch
Weiss ich fürwahr nicht, was aus ihm geworden ist.
Lucramo. Hast ihn wohl ausgespuckt, vielleicht verschlungen gar.
Trappola. Vielmehr ihn ausgespuckt; er ist so stinkerig;
Hinunter nicht zu schlucken ohne Uebelkeit . . .
Lucramo. So klaub' ihn auf! . . .
Trappola. Ein Lügner, ein Meineidiger.
Lucramo. Das stimmt. —
Trappola. Ein Schuft und Beutelschneider.
Lucramo. Herrliches
Gewerb!
Trappola. Ein Kuppler.
Lucramo. Grad mein Fach, mein wichtigstes.
Trappola. Verleumder, Hetzer, Ohrenbläser, Lästerer.

1) III. Sc. 3.

Lucramo. Spar Müh' und Worte. — Wen du suchst, ich weiss es nun.
Mich zweifelsohne, mich! mein Nam' ist Lucramo.[1])

Das sprüht schon vom Aristophanischen Glühstempel der jambischen Idee. Nun bringt Trappola seine Geschäft zur Sprache. Er komme aus Neapel, im Auftrage eines vornehmen Herrn [2]), der beide Mädchen zu kaufen wünsche. Ein Kauf unterwegs habe seinen Beutel geleert. Doch bringe er ein Unterpfand bis Morgen, wofür man zwanzig Mädchen erstehen könnte. Der Kuppler eilt mit ihm in's Haus.

Der Ruffiano ist in die Falle gegangen. Trappola-Mausefalle zieht mit dem Mäuschen, Eulalia, ab. Zu seinem Unglück hat sich ein ganzer Bediententrupp zusammengefunden, angestochen noch dazu von den Weinen, die sie beim Festschmause eines

1) Lucr. Chi cerchi tu?
Trappola. Cerco un ghiottone, un perfido,
Un barro, un giuntator, un ladro
Lucr. Fermati,
Che tu sei sulla traccia; il nome proprio?
Trappola. Il nome proprio? Ha nome . . . or ora avevolo
In bocca, o non so quel che divenutone.
Lucr. Sia. L'averai sputato, o inghiottitolo.
Trappola. Sputato l'ho piuttosto, chè sì fetido
Cibo mandar non potrei nello stomaco,
O saria forza vomitarlo subito . . .
Lucr. Coglilo dunque della polve . . .
Trappola. E bugiardo, pergiuro.
Lucr. Appartengono
Queste condizioni al mio esercizio . . .
Trappola. E ruffiano
Lucr. E l'industria
Mia principal.
Trappola. Riportator, maledico,
Seminator di discordie e di scandali.
Lucr. Non ti affaticar più; senza alcun dubbio
Tu di me cerchi . . . ho nome Lucramo.

2) Un Signor delli grandi che vi sieno.
Ein Herr, der Grossen Einer, die da hausen dort.

Freundes von Erofilo kredenzt. Der einzige Nüchterne darunter ist Nebbia, dem die Angst vor der baldigen Rückkehr seines Herrn Wermuth in den Wein gemischt. Dem muntern Dienerschwarm kommt nun Trappola in den Weg. Sie erkennen die Eulalia als die Geliebte ihres um seiner Schmäuse willen angebeteten jungen Herrn. Sie fallen über Trappola her. Nebbia will aus der ehrlichen Haut fahren, muss sie aber mit zu Markte tragen. Der unbekannte Trappola wird für einen Käufer und Entführer des Mädchens gehalten. Sie bemächtigen sich der Eulalia als Conterbande, um sie für ihren theuern jungen Gebieter in Sicherheit zu bringen. Bei dem Gedanken, sie könnten sie zu Erofilo in's Haus führen wollen, bekommt Nebbia's ehrliche Haut, wegen des Alten, eine Gänsehaut. Der Trupp beschliesst das Mädchen einstweilen in dem Hause eines guten Freundes von Erofilo zu bergen. Mausefalle will sich mausig machen; sie beschwichtigen ihn mit angedrohtem Schädelspalten und Gliederzerschlagen. Nebbia in der Angst eines unfreiwilligen Mädchenraubes, wird gegen Eulalia zutraulich, und tröstet sie in ihrer Angst mit Erofilo:

Eulalia, es geht ja zum Erofilo.
Eulalia, andiamo a trovar el tuo Erofilo.

Sie spricht kein einzig Wort während der ganzen tumultuirenden kunterbunten Scene, sondern zittert blos und weint. So wird sie fortgeführt, und Trappola hat das Nachgaffen. Er möchte sich die Haare ausraufen, die Augen auskratzen, mit Füssen treten, wenn diess Alles nicht schon die Rotte an ihm gethan hätte, die mit dem Mädchen abzieht. Was wird Erofilo, was soll er, Trappola, dem Erofilo sagen? Da hat sie Beide schon der Belzebub. — Erofilo und Volpino stehen vor ihm. Der Eine setzt ihm das Messer an die Kehle wegen Eulalia, der Andre wegen der Cassette. „Mehr als fünfzehn“ steifleinene Kerle, wimmert Trappola, hätten sie ihm entrissen. Erofilo meint Eulalien, Volpino, das Kästchen. Trappola krümmt ihnen die Schmerzen von den zwei bis drei Hundert Fusstritten vor, die ihm die mehr als dreissig Beine der „über fünfzehn“ für die Geraubte zurückgelassen. Erofilo und Volpino fragen aber nicht nach den Fusstritten, sondern jener nach Eulalia, dieser nach der Cassette. (III. Sc. 8.)

Erofilo. Entführten sie
Eulalien?
Trap. Ich weiss es nicht, doch glaub' ich es.
Volp. Das Kästchen — gabst du es dem Kuppler?
Erofilo. Lass ihn doch
Erst mir antworten, woran mehr gelegen ist.
Volp. Am Kästchen ist weit mehr gelegen. — Dass man sie
Entführt, du weisst es —
Erofilo (in Verzweiflung). Nachzueilen säum' ich noch?
Trap. Das Kästchen übergab ich an den Lucramo.
Volp. (zu Erofilo). Wohin? Was hast du vor?
Erofilo. Sie wiederhaben will
Ich, oder sterben.
Volp. Eile nicht so ungestüm
Davon; bedenke die Gefahr, Erofilo,
In der wir sind, das Kästchen zu verlieren.
Erofilo. Was
Gefahr? Was Kästchen? Mehr gilt mir Eulalia,
Als alles Gut der Welt. (zu Trap.)
Wohin, sprich, nahmen sie
Den Weg?
Trap. Nach jener Richtung, glaub' ich.
Volp. Geh nicht, dass
Sie dir kein Leid thun, Herr. —
Erofilo. Was könnten Schlimmres sie
Mir thun, nachdem sie Seel und Herz mir plünderten.

Und eilt dahin wie ein angeschossenes Reh.[1]) Volpino heisst den Trappola in's Haus gehen, um nicht auch die Kleidungsstücke des Alten preiszugeben. Lucramo, entschlossen, sich mit dem

1) Erof. Ed hannosi
Menata Eulalia?
Trap. Nol so dir, ma credolo.
Volp. Consegnasti la
Cassa al ruffian?
Erofilo. Lascialo a me rispondere
Ch' importa più.
Volp. Pur importa più intendere

Kästchen aus dem Staube zu machen, endigt den Act mit dem Auftrag an seinen Diener, Turbo, schnell einzupacken, und Träger zum Abholen der Sachen zu bestellen.

Die italienische Kritik preist im dritten Act Eulalia's Entführung durch den Dienertrupp über Alles. In dieser Scene erkennt sie die „ganze Feinheit der komischen Kunst.“ (Tutta si scorge la finezza dell' arte comica nella scena.)[1] Auch Ginguené, der starke Anleihen bei den Ragionamenti des Teatro ital. antico macht, findet „die Idee dieser Scene neu und originell.“[2] Erofilo, sagt er, gleichlautend mit dem Ragionamento, verliere durch dieselben Mittel die Geliebte, die sie ihm in die Hände spielen sollten. Die Ausführung der Scene ist voller Leben, Bewegung,

Della cassã; chè sei chiaro, che toltagli
La giovane hanno.

Erofilo. Che cesso io lor correre
Dietro?

Trap. La cassa ho consegnato a Lucramo.

Volp. Ove ir vuoi tu? che pensi tu far?

Erofilo. Vogliola
O riavere, o morire.

Volp. Non correre
In tanta fretta, Erofilo, ricordati,
Che noi siamo in pericolo di perdere
La cassa: attendi a quella, e poi . . .

Erofilo. Che attendere?
Che cassa? Più m' importa la mia Eulalia
Che quanta roba è in mondo. Ove ti pensi tu
Ch' abbian presa la via?

Trap. Di qua mi parveno
Andar.

Volp. Non ir, padron, che non ti facciano
Qualche male.

Erofilo. E che peggio mi potríano
Far, se giù m' han levato il cor e l'anima.

1) Teatro ital. antico, Milano 1808. Vol. I. Ragionamento etc. p. 56. — 2) L'idée de cette scène est neuve et originale. Hist. littér. l. VI. pag. 187.

Munterkeit und Wärme; das ist wirkliche Komik (c'est de la véritable comédie). Wir treten diesen Lobsprüchen gern bei, halten aber gleichwohl dafür, dass die Scene, zur vollen komischen Wirkung, nicht so aus dem Stegreif hereinbrechen, vielleicht auch weniger tumultuarisch und geräuschvoll durch das halbe Dutzend Bedienten zu ihrem Rechte dramatischer Bewegtheit kommen musste. Auf das augenblickliche Fehlschlagen des verwerflichen Mittels, um in den Besitz des Mädchens zu gelangen, legen auch wir besonderes Gewicht. Die Incidenz zeugt für das rege und immer wache poetische Gewissen des Dichters, der schlechten, sträflichen Anschlägen die Vereitelung als Nemesis auf dem Fusse folgen lässt, aber als komische Nemesis. Nur ist freilich die von Volpino in's Werk gesetzte und von Erofilo gebilligte Intrigue mit dem Verpfänden und dann Zurückgaunern eines anvertrauten Gutes unbedingt verwerflich, ja von so gemeiner, ähnliche Sklavenintriguen der römischen Komödie überbietender Ehrenwidrigkeit, dass es der unmittelbar auf jene gerühmte Vereitelungs-Scene folgenden Scene zwischen Trappola, Erofilo und Volpino bedurfte, um unsere Theilnahme dem Erofilo aus Rücksicht auf die wahrhaftige Liebe, die er an den Tag legt, zu gewinnen, und die Hässlichkeit des Intriguen-Motivs durch die Stärke eines edlen Herzensmotivs einigermaassen zu mildern. In dieser Scene scheint uns daher der komisch-kathartische Schwerpunkt der Vereitelungs-Incidenz zu liegen, und ihr desshalb das Lob zu gebühren, das Ginguené, in Nachfolge des italienischen Gutachtens, für die theatralisch-lebhafte Tummelscene der Entführung in Anspruch nimmt. Solche komisch-kathartische Grundabsichten, die in allen Komödien des Ariosto durchblicken, versöhnen zum Theil mit der Verfänglichkeit der Intriguen-Motive; können selbst einigen seiner, ob ihrer sittlichen Verkommenheit, widerwärtigen und daher poetisch unmöglichen Figuren ein Berufungsrecht auf Begnadigung der Kritik einräumen lassen, und stellen Ariosto als Komödiendichter sternenhoch über alle seine Mitbewerber um den Ehrenpreis für das Verdienst wetteifernder Wiedererweckung und Einbürgerung der alt-römischen Skandal- und Unzuchtskomödie. Ariosto ist nach Plautus und vor Molière der einzige Poet dieser Lustspielgattung, wozu ihn, wie jene Beiden, das ethische Bedürfniss einer komischen Katharsis würdigt.

Der vierte Act entwickelt sein komisches Strafgericht in ergötzlich-bedrohlichen Formen. Volpino stellt Betrachtungen über die Sachlage, über Erofilo an, der noch immer seinem Mädchen nachläuft; über die Cassette, die noch immer in des Ruffiano Händen; über Crisobolo der jeden Augenblick erscheinen kann; über die Sdruccioli, die sich dann auf seinen Rücken in Wolkenbrüchen entladen würden, nicht weniger dicht, und in nicht geringer Fülle, als die Sdruccioli der 60 bis 70 Verse, womit sein Monolog den vierten Act einleitet. Aimè! Ihr himmlischen Mächte, von höllischen Prügeltrachten schwanger!

Was seh ich für ein Licht dort kommen? — Himmel, ja
Er ist's, der Alte! Hilf Gott! 's ist Crisobolo!

Er sucht, wie Papageno, ein Mauseloch, worin er sich verstecke. Für den Rücken einer Schildkröte gäb' er sein Seelenheil mit Freuden her. Er verkriecht sich hinter eine Ecke und begleitet von dem Versteck aus das behagliche Selbstgespräch des Alten, der von einem glücklich beendigten Geschäft aus Procida zurückkehrt, mit seinen bedrängnissvollen Glossen. Eine ächte Lustspiel-Situation, die an die unvermuthete Heimkehr des Alten Theuropides in Plautus „Hausgespenst" (Mostellaria) erinnert [1]), jedoch ohne Nachtheil für Ariosto's komischen Erfindungswitz. Wie dort der Hausdiener Tranio, hat Volpino schon eine neue Schelmerei ausgeheckt:

— o wir Elenden
Wir Unglückseligen! —

Fängt er mit einmal an zu wehklagen.

Crisob. Volpino's Stimme das,
Wenn ich nicht irre —
Volp. Stadt, voll Gaunerei,
Voll Dieben und Schnapphähnen!
Crisob. Was passirte denn?
Gott steh uns bei!
Volp. O Dummheit eines Trunkenbolds,
O du fahrlässig pflichtvergessner Galgenstrick!
Crisob. Was giebt es denn?
Volp. Was wird der Herr nur sagen, wenn

1) Gesch. d. Dram. II, 505 f.

Er es erfährt?

Crisob. Volpin?

Volp. Doch Recht geschieht ihm schon,
Was traut er einem Schlingel von Bedienten mehr,
Als seinem eignen Sohn?

Crisob. Ich schwitz' und zittere,
Dass nicht derweil ein Unglück mir begegnete.

Volp. Lässt seine Kammer, voll so kostbar seltenen
Besitzthums einem Hornvieh zur Obhut, der
Umherstrolcht, und sich gar nicht drum bekümmerte!

Crisob. Volpin?

Volp. Wenn sie's nicht heute Nacht noch finden, so
Kräht drum kein Hahn —

Crisob. Volpin, so hör doch!

Volp. Aus mit ihm,
's ist aus mit ihm, der Herr ist ruinirt! —

Crisob. Dass dir
Die Zung vertrockne eh — Volpino?

Volp. Ist mir's doch,
Als rief mich Wer —

Crisob. Volpin?

Volp. Der Herr! —

Crisob. Was zitterst du?

Volp. O Herr!

Crisob. Was giebts? — schnell, so erzähle doch —
Welch Unglück ist geschehn?

Volp. Kaum kann ich athmen, uff —
Kaum Athem schöpfen.

Crisob. Sag, warum?

Volp. Doch nun, da ich
Dich sehe, athm' ich wieder auf.

Crisob. Was ängstigt dich?

Volp. Ich bin ganz hin.

Crisob. Wovon?

Volp. Doch jetzt erhol' ich mich
An deinem Anblick wieder, Herr!

Crisob. Was ist es denn?
Was ist denn los?

Volp. Nun darf ich hoffen wiederum —

Crisob. So sag's doch einmal, gieb es endlich von dir, was
Geschah? Was darfst du hoffen?

Volp. Dass du wieder sie
Bekommst —

Crisob. Sie — Wen? Und was bekommst? zum Teufel, so
So rede doch! Kann ich denn heut nicht —

Volp. Herr —
Crisob. — Von dir
Erfahren?
Volp. Dein Bedienter —
Crisob. Welcher?
Volp. Nebbia . . .
Crisob. Was hat er angestellt?
Volp. Ich wills dir sagen, nur
Lass mich ein wenig ausruhn; denn nichts Anderes
Als laufen that ich heut; kein Glied vermag ich zu
Bewegen mehr, und bringe keine Worte von
Der Zunge.
Crisob. Eins genügt mir schon, ein einziges
Was that er? Nur diess eine Wort!
Volp. Zu Grund hat er —
Zu Grunde dich gerichtet durch Fahrlässigkeit.
Crisob. Gieb mir den Rest, dass ich nicht länger zappele,
Verdammter Schlingel —
Volp. Stehlen liess er, stehlen aus
Der Kammer . .
Crisob. Was, was stehlen aus der Kammer? was?
Volp. Aus dem Schlafgemach, zu dem du ihm nur an-
Vertraut die Schlüssel, ihm allein und was du auf
Die Seele ihm gebunden —
Crisob. Was gebunden? und
Gestohlen was aus meiner Kammer? sag's miteins.
Volp. Das Kästchen.
Crisob. Kästchen?
Volp. Jenes, das die Jünglinge,
Ich glaube Florentiner, in Gewahrsam dir
Gegeben.
Crisob. Jenes Kästchen?
Volp. Jenes.
Crisob. Das ich in
Verwahrung habe —?
Volp. Hattest, nicht mehr hast.
Crisob. O ich
Unglücklicher, ich elender Crisobolo! . . .

Volp. — ah miseri
Ah sciagurati noi!
Crisob. Quel mi par essere
Volpino mio.
Volp. Oh città piena dinsidie,
Piena di ladri e di tristi!

Crisob. Dio, ajutami!
Volp. Oh pazzia di ubbriaco, o negligenzia
Di manigoldo!
Crisob. Che cosà è?
Volp. Di che animo
Sarà il padron, come n' abbia notizia!
Crisob. Volpin?
Volp. Ma ben gli sta; vada, or confidisi
Più in un gaglioffo che nel figliuol proprio.
Crisob. Io tremo e sudo, que qualche infortunio
Non mi sia occorso.
Volp. Lascia le sue camere,
Piene di tanta e tanta roba, in guardia
D'una bestia insensata, che lasciatele
Ha aperte tutto oggi, e mai fermatosi
Non è in cusa.
Crisob. Volpin?
Volp. Se non la trovano
Questa notte, è spacciata.
Crisob. Volpin, fermati.
Volp. Ruinato è il padron.
Crisob. Piuttosto secchiti
La lingua che sia ver! Volpino?
Volp. Sentomi
Chiamar.
Crisob. Volpin?
Volp. Oh, gli è il padron.
Crisob. Che gridi tu?
Volp. Oh padron mio!
Crisob. Che cosa c'è? . . .
Volp. . . . appena cogliere
Posso il fiato.
Crisob. Ch' hai tu?
Volp. Ma or veggendoti,
Commincio a respirar . . .
Crisob. . . . Che c'è?
Volp. Ne perdere
Posso più la speranza . . .
Crisob. Or dì su; spacciala,
Che cosa c'è?
Volp. Che tu non la ricuperi.
Crisob. Che vuoitu, ch'io ricuperi? Che diavolo
C'è? Non posso oggi . . .
Volp. Padron.
Crisob. Da te intendere? . . .

Volp. Il tuo servo . . .
Crisob. Che servo mio?
Volp. Il tuo Nebbia . . .
Crisbo. Ch'a egli fatto? . . .
Volp. . . . Tel dirò; ma lascia mi
Un poco riposar, ch'altro che correre
Non ho fatto tutt' oggi, e appena muovere
Mi posso, ed ho difficoltade a esprimere
Le parole.
Crisob. Dinne una sola, e bastami;
Ch' ha egli fatto?
Volp. Per sua trascuraggine
T'ha ruinato.
Crisob. Finisci d'uccidermi;
Non mi tener, manigoldo, più in transito.
Volp. Egli ha lasciato rubar della camera . . .
Crisob. Che ha lasciato rubar della camera?
Volp. Padron, di quella ove to dormi proprio,
Della quale a lui solo hai consegnate le
Chiavi, laqual così raccomandatogli
Avevi . . .
Crisob. Che cosa è della mia camera
Stato rubato? Dillo a un tratto, spacciati.
Volp. La cassa.
Crisob. Cassa?
Volp. Quella, che quei giovani,
Credo che sian Fiorentini, vi prosero.
Crisob. Quella?
Volp. Quella.
Crisob. Oi me! quella
Ch' ho io in deposito?
Volp. Di che già avevi; ch' or non l'hai più.
Crisob. Misero!
Ah più d'ogn' altro infelice Crisobolo!

Nun, nachdem er den Alten noch eine Weile mürbe geängstigt, stammelt erst Volpino Vermuthungen über den Dieb, zeigt auf die Thür des Ruffiano und rathet dem Herrn unverzüglich vom Oberschöppen (Capitano di Giustizia) Gerichtsdiener behufs Haussuchung beim Mädchenwirthe zu erbitten. Das Mittel däucht dem Alten bedenklich:

Wem schenken grosse Herren mehr Vertrauen, als
Den Kupplern und Spitzbuben, und wen schrauben sie

Und schröpfen sie begier'ger als die Ehrlichen,
Rechtschaffenen und Braven?[1]) . . .

Crisobolo lässt einen Nachbar rufen, mit dem er zur Stelle in die Wohnung des Lucramo eindringt. Crisobolo findet die Cassette, nimmt sie fort und trägt sie nach Hause, unbekümmert um das Geschrei des Lucramo, der die Gerichte und alle möglichen peinlichen Verhöre anruft, dass er die Cassette als Unterpfand erhalten.

Zu seinem Schrecken fällt jetzt dem Volpino ein, dass Trappola noch drinnen im Hause ist, und in den Kleidern des Alten steckt. Auch diese Scene (die 7.) ist voller vis comica und von ergötzlichster Wirkung. Crisobolo hält den ihm unbekannten Trappola in seinen Kleidern für den Cassettendieb, befiehlt ihm die Kleider augenblicklich auszuziehen, und ruft Diener herbei, ihn festzunehmen. Trappola steht da, ganz verblüfft und sprachlos; Volpino kann ihn nicht bedeuten; der Alte begreift die Lautlosigkeit des von Schrecken erstarrten fremden Menschen nicht, in seinem Hause, und in seinen Kleidern, und fragt sich, ob der Kerl denn stumm sey. Volpino sticht sogleich das Wort auf, und fragt den Alten:

„Was hast du mit dem Stummen, Herr?"
Crisob. Ein Stummer das?
Volp. Du kennst den Stummen nicht?
Crisob. Woher? Nie sah ich ihn.
Volp. Den Stummen aus der Kneipe dort zum Affen, wo
Er in der Regel steckt, den Stummen kennst du nicht?
Crisob. Was denn für Kneipe, Stummen, Affen —? hältst du mich
Für Einen, der in Kneipen zubringt? Galgenstrick!
Volp. Nun seh ich's erst — Er hat ja deine Kleider an.
Crisob. Was ärgert mich denn alleweile Schwerenoth?
Volp. Den Hut auch seh ich trägt er, deinen Hut auch noch.
Crisob. Vom Hemde bis auf die Pantoffeln Alles mein.[2])

1) A chi più danno i gran maestri credito
Che alli ruffiani e ai tristi che dileggiano?
Di che si fan più beffe che degli uomini
Dabbene e costumati? . . .

2) Crisob. E costui mutolo?
Volp. E che? non lo conosci tu?

Volpino fragt den Herrn: ob er denn wisse, wer ihm die Kleider gegeben? Woher er es wissen soll, meint Crisobolo, der Kerl spricht ja nicht. Er möchte es doch durch Zeichensprache versuchen. Auf die verstände er sich nicht, versetzt der Alte. Doch ich, sagt Volpino, und beginnt zu gesticuliren und den Trappola auszufragen, der natürlich mit den Fingern Bescheid giebt, dass dem Alten wirblig vor der Nase wird, und er ungeduldig fragt, was der Stumme denn eigentlich antworte, und dem Volpino angiebt, wie er seine Fragen stellen solle, um herauszubringen, wer dem Stummen die Kleider gegeben. Endlich spuhlt und schraubt Volpino mit unsäglichen gegenseitigen Fingerverrenkungen aus dem Trappola heraus: dass es Nebbia gewesen. Da besinnt sich Crisobolo von Lucramo gehört zu haben: dass derjenige, der ihm die Cassette gebracht, wie Crisobolo gekleidet gewesen. Sofort lässt der Alte Stricke bringen, den Trappola von den Dienern binden, um ihn vor den Richter zu stellen. Wem nun der Mund übergeht von dem, wess das Herz voll ist, ist Trappola. Da er's selbst nicht kann, lässt er die Zunge wenigstens laufen, was sie laufen mag. Haarklein und mit überraschender Beredsamkeit erzählt der Stumme die ganze Geschichte vom Kästchen, von den Kleidern, und wie Alles zugegangen. Die Stricke an den Handwurzeln haben wunderbar sein Zungenbändchen gelöst. An Volpino ist nun die Reihe, stumm dazustehen und mit offenem Munde, und sich unvermerkt in die Situation seines Urältervet-

Crisob. Vedutolo
Non ha mai più.
Volp. Tu non conosci il mutolo,
Il qual sta alla taverna della scimia?
Crisob. Che taverna? Che mutolo? Che scimia?
Vuoi ch'io conosca, manigoldo? Paioti
Uomo che vada alle taverne?
Volp. Veggolo
Vertito de' tuoi panni.
Crisob. E di che diavolo
Altro mi corruccio io?
Volp. Veggo che postosi
Ha il tuo capello ancora.
Crisob. Anzi che postosi
Dalla amicia ha sino alle pantoffale.

ters, des Haussklaven Davus in Terenzen's Andria, hineinverblüffen, und, wie Davus von seinem Herrn, dem alten Simo, sich jetzt von Crisobolo seine Handwurzeln zusammenschnüren zu lassen, mit denselben Stricken, die dem Trappola abgenommen worden. Die Verwendung eines Tropfes, wie dieser Trappola, zur allgemeinen Komödien-Falle ist ein Meisterzug des komischen Genies. Dem Volpino ist zu Muthe, wie dem Fuchsschwanz in der Falle. Der Alte will ein Beispiel an ihm geben. Umsonst ruft Volpino die Barmherzigkeit seines Herrn an. Er lässt ihn und Trappola in's Haus führen, um der Sache ganz auf den Grund zu kommen. [1])

Die Sache stünde für die beiden jungen Herren und ihre Helfershelfer auf der Kippe, wenn Caridoro's Diener, Fulcio, sich nicht in seiner Schelmenehre verpflichtet fühlte, dem Mädchenhändler mit halsnothpeinlichen Gerichten und Galgen und Rad die Hölle so heiss zu machen, dass dieser seinem Seelenpeiniger nachläuft, damit ihm dessen anschlägiger Witz irgend welchen für einen Kuppler menschenmöglichen Ausweg angebe, wie er den Hals aus der Schlinge ziehe, ohne den Beutel darinnen zu lassen, und ohne, in Betreff der beiden Mädchen, grade Blut schwitzen zu müssen; sondern so, dass er, wo möglich, mit einem blauen Auge davon käme.

Eine Eröffnungs-Scene von fast dritthalbhundert Sdruccioli-Versen braucht der fünfte Act, um dem Erofilo das von Fulcio erzählen zu lassen, was die letzte Scene des vierten uns vor Augen gestellt hatte; nämlich wie ihm Lucramo vor Angst nachgelaufen; dass beiläufig Lucramo dem Caridoro fussfällig das zweite Mädchen, die Corisca, versprochen, wenn Caridoro ein gutes Wort für ihn bei seinem gestrengen Herrn Vater, dem Oberschöppen, einlegen wollte; die etwas späte Mittheilung ferner, von Seiten des Erofilo, dass er seine Eulalia wiedergefunden, die ihm die Diener zugeführt, sowie der Antrag Fulcio's, dem Lucramo billigerweise doch mindestens den Einkaufspreis für die beiden Mädchen, im Betrage von 100 Scudi, zu erstatten — das Alles konnte mit der Hälfte Sdruccioli, mit dem dritten, ja vier-

1) — perche intendere
Io voglio appieno tutta questa pratica.

ten Theil vorlieb nehmen. Die Weitschweifigkeit und Redundanz der Scenen, besonders im versificirten Lustspiel, gehört zu den überflüssigen Mängeln der altclassisch-italienischen Komödie des 16. Jahrhunderts. Die Leichtigkeit der Versification, das Verführerische des Wohllauts, die Musik der Sprache, das improvisatorische Füllhorn des Reimes, geht bei diesen eigentlichen Poeten der italienischen Komödie mit der Oekonomie der Scenengliederung zuweilen durch. Ariosto's Witzeszauber und dialogische Anmuth nimmt Geist und Ohr gefangen, die dramatische Bewegung selbst scheint sich auf diesem Wellenspiel seiner Sdruccioli behaglich zu schaukeln, und der scenische Fortschritt sich von den daktylischen Ausgängen seiner Verse wie von Rosenketten mit Vergnügen umwinden und fesseln zu lassen. Trotz der Meisterschaft seiner conversationellen Gesprächsführung, spinnen sich Ariosto's Scenen, namentlich in diesem seinen ersten Lustspiel, in der Cassaria, doch mitunter zu epischer Breite aus. Der italienischen Poesie und Sprache ist das Epos, und zwar das romantische, nicht das Drama in seiner vollen Eigenthümlichkeit, an der Wiege gesungen. Ariosto scheint uns der Einzige von allen grossen Epikern, und nicht blos Italiens, ja von allen Dichtern der Einzige, dem, in vielleicht gleichem Maasse, das dramatische Genie, der Komödie jedenfalls, verliehen worden. Gleichwohl spielt auch ihm die romanische Flüssigkeit des Idioms und der Geist der römischen Komödie den Streich, dass er seine poetisch-komische Erbauungs- und Läuterungstendenz, die jambische Idee einer sittenreinigenden und veredelnden Komik, durch Motive der römischen Kuppler- und Schelmen-Komödie, der Doulopornokomödie, verleitet durch den Zeit-, oder richtiger Hofgeschmack, beschmutzen und fälschen muss. Dürfte man nicht den Sdrucciolo selbst, den Gleit- oder Glitschvers, nur als das sprachliche Abbild einestheils von dem auf Nachbildung römisch-classischer Mustergültigkeit gerichteten Bestreben betrachten? insofern der Sdrucciolo den Vers der Ariosto-Komödie dem Senar der römischen Komödie so nahe wie möglich bringen sollte; anderntheils als einen heimlichen Ohrenkitzel betrachten; als das Echo gleichsam der schlüpfrigen Komödienfabel, die in den daktylisch schlüpfrigen Ausgängen jedes Verses nachklingt? „Sdrucciolo“ bedeutet eben auch „schlüpfrig.“ Der Esel des Silen, als Träger von des Ko-

mödiengottes komischem Begleiter, selbst ein Repräsentant der Komik, der passiven Seite derselben nämlich, der Komik der Düpirten, der getäuschten Alten z. B., Väter oder Ehegatten — auch dieser Esel liess sich nur einmal von den zauberischen Doppelflöten des Ariosto auf das Glatteis der Glitschverse, der Sdruccioli, führen. Ariosto's Nachfolger, denen die Zauberflöten der Komödie, die tibiae dextrae und sinistrae des Ariosto, nicht zu Gebote standen, wagten auch nicht in die Fusstapfen seiner Glitschverse zu treten. Eine italienische Komödie in Sdruccioli nach Ariosto ist uns, mit Ausnahme der „Flora" von Luigi Alamanni in sechzehnsylbigen Sdruccioli-Versen, nicht bekannt. Sechzehnsylbige Sdruccioli — was gäbe das für Schlittschuh-Kothurne auf der tragischen Eisbahn! O wie Schade, dass der vielgewandte, auf den verschiedenartigsten poetischen Versfüssen lauffertige Alamanni nicht auch eine Tragödie gedichtet in sechzehnsylbigen Sdruccioli; oder seine dem Sophocles nachgedichtete „Antigone" nicht in dieser Versart geschrieben! Welches Schauspiel für Melpomene! Mit welchem stilllächelnden Entzücken hätte sie dem Schlittschuhtänzer auf tragischem Kothurn zugeschaut, in ihrer, aus Homer's Apotheose, bekannten Stellung! Den linken erhobenen Fuss nämlich auf eine Felsstufe gestellt, nicht ohne Hinzielung, wie uns däucht, auf den dramatischen Jambus [1]), mit kurzem und langem Fusse, worauf auch der tragische Trimeter ruht, dessen eherne Sohle, — kein glitschend hüftelnder Stahlschnabelschuh, — nur über donnernde Eisgänge und Kataklysmen hinschreitet von zertrümmerten Dynastien.

Noch aber sind wir mit dem fünften Act von Ariosto's Cassaria nicht fertig; haben vielmehr der trefflichen zweiten Scene zwischen Vater und Sohn zu gedenken, die zu den besten Ermah-

1) Der Fuss ward vom Soccus gewählt und hohen Kothurnus,
Ganz zur Antwort am passendsten, der auch des Volkes
Lärm durchtönt mit Macht und ganz zur Handlung geeignet.

Hunc Socci coepere pedem grandesque Cothurni
Alternis aptum sermonibus et populares
Vincentem strepitus et natum rebus agendis. Hor. A. P. v. 80 ff.

Grandes Cothurni deutet schon auf alamannisch-sechzehnsylbig-tragische Streckglitschverse.

nungs-Scenen des Lustspiels gehört, unbeschadet ihrer Vorbilder in der römischen Komödie; der Scene namentlich in Terenzen's „Selbstquäler“, wo Chremes dem reuigen Sohne das Gewissen schärft. Ariosto's Crisobolo darf diess sogar mit grösserem Rechte als einer von Terenzen's Vätern thun, die in der Regel den Fehltritten ihrer Söhne unter die Arme greifen. Ariosto's Crisobolo hat, trotz der komischen Situation, in die er noch verwickelt wird, eine würdige Haltung. Er ist keine leichtgläubige Düpe seines Dieners, wie Chremes, und hegt keine laxen Grundsätze in Bezug auf Jünglingsverirrungen wie Micio in den Adelphi. Crisobolo könnte eine Mischung aus beiden Vätercharakteren, des strengen Chremes und des liebevollen Micio, scheinen, wenn er nicht sein eigenes Gepräge eben durchweg geltend machte; den Charakter eines wackern Hausvaters zu Ariosto's Zeiten; vielleicht gar den Charakter seines eigenen Vaters, dem er, wie schon gemeldet, diese Scene abgelauscht.

Die nun noch folgenden Abschliessungsscenen sind dem zweiten Liebespaar, dem Caridoro und der Corisca gewidmet, deren Schicksal uns, als ein nebenherlaufendes, nicht sonderlich interessirt. Caridoro's Diener, Fulcio, knüpft die letzten, zusammenfassenden Fäden dieser Nebenintrigue, indem er die Scheu des alten Crisobolo vor Processen, Schöppen und Oberschöppen, geschickt benutzt, und ihn zur Hergabe der Loskaufsumme für beide Mädchen durch die vorgespiegelte Drohung des Lucramo bewegt, ihn wegen gewaltsamer Zurücknahme des Kästchens, und seinen Sohn, Erofilo, wegen Mädchen-Entführung, zu belangen. Zugleich gelingt es dem Fulcio, Verzeihung für Volpino zu erbitten, der am besten geeignet sey, den Mädchenhändler für billige Vergleichungsvorschläge empfänglich zu machen. Die letzte Scene zeigt uns den Volpino, Erofilo und Fulcio, den die beiden mit Dankesbezeigungen überschütten, auf dem Wege zu Lucramo, welchem Volpino von der Loskaufsumme so viel wie möglich abzuzwacken, und ihn dann aus der Stadt zu entfernen, sich vornimmt. Wiedererkennungen, das stehende Ausgangsmotiv der römischen Menander-Komödie, erlässt uns die Cassaria. Welcherlei Art von Verhältniss unter den Liebespaaren nun obwalten soll, auch darüber lässt uns der fallende Vorhang in der Schwebe. Geben wir dieses Schlussbedenken drein, mit andern bereits an-

gedeuteten, bei Sdruccioli besonders verzeihlichen Fehltritten und Ausgleitungen, namentlich was Oekonomie betrifft, wozu auch einige überzählige Figuren unter Crisobolo's Dienstpersonal und manche entbehrliche Zwischenscenen gehören. Lasst uns dergleichen kleine Verstösse der Erstlings-Komödie des grossen Epikers zugutehalten. Wir sind so wenig geneigt, die Cassaria mit Giamb. Giraldi Cintio [1]) für Ariosto's bestes Lustspiel zu halten, dass sie uns vielmehr als die einzige unter seinen Komödien erscheint, welche, namentlich in Ansehung des Technischen, Spuren jugendlicher Unfertigkeit verräth. Und nun eine kleine Nebenbemerkung noch zwischen Ariosto's „Kassenstück" — für ihn leider keines — und seine zweite Komödie:

I Suppositi, „die Untergeschobenen."

Die Zwischenbemerkung geht dahin: dass uns schon die italienische Prosa auf dem Sdruccioli-Fuss, dem Daktylus, dahinzugleiten oder zu glitschen scheint. Die grammatische Wortbildung, Anhängepartikeln, Affixe u. s. w. geben der italienischen Sprache den Sdrucciolo gleichsam unter den Fuss; der daktylische Tonfall herrscht in dieser Sprache vor. Die accentuirte Antipenultima führt in ihr die Oberstimme. Die italienische Sprache ist eine daktylische Sprache von Hause aus. Welcherlei mythische Kunstschmiede und metallurgische Sprachwerkmeister an antiken und modernen Sprachen gehämmert haben mögen: Kureten, Kabiren, Telchinen — die Sprachschmiede der italienischen Idiome sind für uns die Idaei Dactyli. So viel hierüber dem Leser sub rosa, — der philologischen Zwergschmiede und Wichtelmännlein wegen, deren papierenes Hämmerchen, womit sie so viel taubes Gestein klopfen, gleich bei der Hand ist, Einem den Daktylus oder „Fingerschlag" auf die Finger zu klopfen. Und noch dazu deutsche Daktylen, die in der Regel Kretiker sind, zweilängigte, wo zwei lange oder schwere Silben eine kürzere oder leichte in die Mitte nehmen (-́ ⏑ —), die aber, so leicht sie ist, schwerer in's Gewicht fällt, als ein ganzer italienischer Dattilo, und sich zu diesem verhält, wie der Stein in der Dattel (Dactylus bedeutet „Dattel") zu ihrem süsschmeckenden Fleisch. Darauf

1) Discorso intorno al composse Rom. Trag. e Com. p. 214 ff.

fussend, rechnen auch unsere deutschen Sdruccioli auf einige Nachsicht. Denn dass die Berg-Alben, die Kunstschmiede der deutschen Sprache, die grossköpfigen Alberiche in den Nebelkappen, die unser geliebtes Deutsch vor undenklichen Zeiten zurechtgeschmiedet und gehämmert, keinenfalls von besagten Idaei Dactyli abstammten, ist für uns, nach der Beschaffenheit der deutschen Dactyli, eine ausgemachte Sache. Wahrscheinlicher möchten unsere Alberiche von den kretischen Korybanten abstammen, die in Helm und Panzer nach dem Tacte des kretischen Daktylus, eines gebornen Creticus (— ⏑ —), tanzten, und zwar mit jenem in der Mythologie berühmten krachenden Getöse, so donnerwettermässig, dass der alte Gourmand, der Kinderfresser Saturnus, Steine von der Härte einer Horazischen Ode in Vossens deutscher Uebersetzung, für zartes Kinderfleisch hinunterschluckte. Darum bitten und hoffen wir auf Nachsicht auch für die etwaigen deutschen Sdruccioli, die wir noch ferner in der Lage seyn sollten, den italienischen des Ariosto, zunächst in seinen „Untergeschobenen", unterzuschieben, und sie den Leser, wie jene bei den Korybantentanz dem Saturn Untergeschobenen, schlucken zu lassen.

Der Prolog der Suppositi, der Komödienprolog des Ariosto überhaupt, ist mehr eine scherzhafte Begrüssung der Zuschauer, insbesondere der Zuschauerinnen (wie in der Cassaria z. B.), als ein Programm des Stückes. Hier, im Prolog der Suppositi, scherzt der Schalk über den Titel selbst, und scheucht das durch ein Schock Schlüpferverse geneckte und hin und her geschobene Wortspiel, bezüglich gewisser argen, hinter dem Rücken der eigentlichen Wortbedeutung marodirenden Unterschiebungsgedanken, in das rechte Geleis zurück:

Diess unser Unterschieben will nichts Anderes
Besagen, als was man sonst nennt Verwechselung.
. Vom Unsterschieben folglich, das
Mit Greisen hier stattfindet und mit Jünglingen,
Heisst die Komödie Die Unterschobenen.

Questa supposizion nostra significa
Quel che in volgar si dice porre in cambio.
. Or dal supponere
Che qui faremo de' vecchi e de' giovani,
La Commedia avrà nome li Suppositi.

Die Exposition, der Prüfstein dramatischen Geschicks, ist auch hier wieder so klar und zugleich, in Bezug auf das Ganze, so haushälterisch abgewogen, wie es die Eingangsscenen der Cassaria sind. Der Prüfstein wird nur leider auch gleich an der Schwelle des Stückes zum Stein des Anstosses, da die erste Scene zwischen der Amme und ihrem Fräulein, Polinesta, das Verhältniss der letztern zu ihrem Geliebten Erostrato, der als Diener Dulippo im Hause ihres Vaters mit ihr in heimlichwilder Ehe lebt, ebenso Expositions-klar wie exponirend-offen dargelegt. Und durch den Mund der Heldin selbst, der Heldin einer solchen heimlichen Ehe, dargelegt; und im traulichen Eröffnungs-Gespräch mit ihrer Amme, die ihr das Bedenkliche und auf die Länge Gefährliche dieses Verhältnisses mit dem Hausdiener an's Herz legt, den sie, die Amme, wie sie selbst erzählt, allnächtlich in das Zimmer ihres Fräuleins schlüpfen lässt! Doch kommet nur, oder stolpert nur erst über diesen Stein des Anstosses hinweg, an dem ja die damalige beau monde, die Elite der Gesellschaft, Hof und Adel, Fürsten und Fürstinnen, Päpste und Cardinäle, eben keinen Anstoss nahmen; den sie vielmehr im Getriebe einer classischen Komödie für so geboten hielten, wie man heutzutage Edelsteine für unerlässlich erachtet, als échappement im Getriebe einer Pariser Cylinderuhr, eines Cylindre à joyaux. Gleitet nur erst auf Ariosto's Sdruccioli über diese ärgerliche Prämisse hinweg; und ihr werdet ihm mit Ergötzen durch die Musterverwickelung und Entwickelung seiner Unterschiebungskomödie folgen; und ihr werdet mit freudigem Erstaunen gewahren, wie allmählich der Stein des Anstosses sich wirklich zum Edelstein aufheitert; euch als funkelnder Brillant vom reinsten komischen Wasser oder Feuer anlacht. Wie das möglich? Durch welchen Zauber? fragt der gesittete Leser, der von der lustvollsten Komödie sittliche Wirkungen, reine, edle, heilsame Stimmungen zum Guten und Schönen empfangen und davontragen will. Durch welchen Zauber? Nicht durch blosse Zauberkunst; nicht durch den Zauber des blossen Talentes, das immer nur wie der Taschenspieler „zaubert.“ Nein, durch Zauberwirkung derjenigen Wesenseigenschaft des poetischen Genies, welche dieses selbst mit himmlischem Lichte durchblitzt: durch die Wunderkraft des im tiefsten Grunde rein und heilig gesinnten, und für das Seelenwohl seiner Mitmenschen

still erglühten Dichtergeistes, der den verirrten, verkehrten und befleckten Hang und Geschmack seines Zeitalters, seiner Gesellschaftswelt, wie der Alchimist Koth und Schmutz in gediegenes Gold, in eine lebhafte Sympathie für das Sittlichschöne umläutert, oder doch das bethörte, in bösen Gelüsten verstrickte Gemüth für das Gute, Schickliche und Würdige empfänglich stimmt und erhält.

Ja in dieser ersten Scene schon sehen wir den Stein des Anstosses wie von innen heraus sich leise aufhellen; ein lichtes Aederchen in ihm aufblitzen, wie eine gute Ader; sehen das Scandalum vom ersten Strahl der Erleuchtung, die doch aus ihm hervorgehen soll, sich röthen. Wir erblicken diesen Strahl in den gegenseitigen Vorwürfen, womit die Amme und Polinesta das Aergerniss einander vorhalten und es gehoben und beseitigt wünschen. Wir erblicken ihn in der Anhänglichkeit des schnöden Weibes an ihr Fräulein, wodurch das Abscheuliche der Begünstigung und Förderung eines solchen Verhältnisses doch einen Anschein von Herzensbetheiligung Seitens der Amme erhält. Wir finden das Mildernde des Anstosses in der Aufklärung, die Polinesta der Amme über den vermeintlichen Diener Dulippo, gegen Angelobung strengster Verschwiegenheit, giebt: dass dieser nämlich kein Diener, sondern Erostrato sey, ein junger Edelmann aus Catanea in Sicilien, der, Studien halber nach Ferrara gekommen, sie auf der Strasse sah, und sich in sie verliebte. Da sie ihr Vater aber mit einem alten Doctor Cleandro, einem sechzigjähren Rechtsanwalt, der ihr in der Seele zuwider, verheirathen will, habe Erostrato, um diesen Plan zu durchkreuzen, und sich der Geliebten zu versichern, die Rolle mit seinem Diener Dulippo getauscht; sich als Dulippo bei ihrem Vater verdungen, während der wirkliche Dulippo, sein Diener, den er aus Catanea mitgebracht, als Erostrato in Ferrara gilt. Eine solche im Grunde reprobative, rügevolle Motivirung nimmt dem Aergerniss der Fabel doch mindestens den Kitzel der Frivolität, des Wohlgefallens an der Leichtfertigkeit eines mit Unzucht und frecher Sittenverderbniss spielenden und liebäugelnden Witzes; woran die Komödie der nächsten Nachfolger Ariosto's; woran die Komödie der Franzosen, mit wenigen Ausnahmen; woran die Komödie der englischen, durch Karl II. französirten Komödie sittenvergiftend

krankt und siecht. Von der Menandrischen oder halbmenandrischen, liebkosenden Dosenmalerei der Unzucht; von der der lasciven Connivenz mit dem geschlechtlichen Skandal ist die Komödie des Ariosto frei.

Die beiden Frauenzimmer haben sich zurückgezogen. Cleandro erscheint mit dem Parasiten Pasifilo, der die Bewerbungsangelegenheit zwischen dem alten Doctor und Damonio, dem Vater der Polinesta, betreibt. Der Schmarotzer betrachtet die Heirath für abgemacht, und prophezeiht dem alten Doctor aus den Handlinien alles mögliche Glück in der Ehe. Der Doctor wünscht diess um so sehnlicher, da er seinen einzigen Sohn, durch die Türken, bei der Einnahme von Otranto, seiner Vaterstadt, verloren, und trägt seinem Freiwerber, dem Parasiten, auf, dem Damonio die Verzichtung seinerseits auf jegliche Mitgift, und eine Morgengabe von dreitausend Ducaten für die Tochter zuzusichern. Dabei bleibt er doch ein filziger Knauser in den Augen seines Unterhändlers, den er, angeblich wegen Fasttags, nicht zu Tische bittet. Diese unverzeihliche Pflichtversäumniss lässt eine fressende Wunde in Pasifilo's Gemüthe zurück, das bei einem Manne seines Wirkens im Magen sitzt, und dessen Wunden nur durch Kapaunen und Torten zu heilen. In einem Selbstgespräch schüttet er über diese Angelegenheit sein Herz aus, das, als Aftermiether seines Magens, von dem übergeht, wessen dieser voll ist. Er vertröstet Herz, Gemüth und Magen mit der Anwartschaft auf ein Mittagsmahl bei Erostrato, den er hinter dem Rücken des Doctors beschmaust, mit beiden Nebenbuhlern abwechselnd, und einen dem andern unterschiebend. Dazu kommt der wirkliche Erostrato, um als Diener Dulippo, einen Theilnehmer am Mittagsmahle seines Herrn, Damonio, zu werben.

Pasifilo. Erspare dir
Den Weg, du findest keinen, der geeigneter.
Dulippo. (Erostrato)
Hab keinen Auftrag, eine solche Menge zu
Bestellen.
Pasifilo. Ei was Menge? Mich blos, bringe mich
Allein.
Dulippo. Ei was allein? Der stets zehn hungrige
Raubwölf' im Magen hast!

Zuletzt lässt er ihn doch in's Haus. Erostrato-Dulippo's Selbstgespräch ergänzt die Eingangsscene mit Polinesta und der Amme, und wirkt wie diese, als „erleuchtender" Skandal. Skandal, insofern er seit zwei Jahren alle Befriedigungen der Liebe zu geniessen bekennt; erleuchtend, durch das Geständniss, dass seine Liebessehnsucht, sein Verlangen, die Geliebte vor aller Welt und in allen Ehren zu besitzen, darum nicht vermindert, im Gegentheil erhöht und verstärkt worden. Aus dem Selbstgespräch erfahren wir noch, dass er seit zwei Jahren bereits die Rolle seines Dieners Dulippo und dieser die seinige spielt, und dass Dulippo als Erostrato sich um die Hand der Polinesta bei seinem Vater bewirbt, um die Partie mit dem alten Doctor durch Ueberbietung des von diesem zugesagten Brautschatzes hinzuhalten. Wir erfahren endlich von einem, dem Erostrato selbst noch uneröffneten Plane seines Dieners Dulippo, durch den er den alten Doctor vollends in die Luft zu sprengen die gewisse Hoffnung hegt. Erostrato lässt seinen Diener Dulippo durch dessen Burschen Caprino, der sich eben eingefunden, zu sich bitten. Die artige Scene mit dem kleinen Neckebold schliesst den Act, den wir in technischer Beziehung vollendet nennen dürfen.

Mit musterhafter Folgerichtigkeit schliesst sich ein Faden an den andern, und wir sehen das klare Fabelgewebe vor unsern Augen entstehen. Der Samen jeder vorhergehenden Scene reift der nachfolgenden als komisches Motiv entgegen. Die dreitausend Ducaten Morgengabe, die Cleandro durch den Parasiten dem Damonio zusichern liess, gehen als ächte Lustspielscene auf, womit Dulippo und Erostrato den zweiten Act beginnen. Dulippo, ganz warm von dem unfehlbaren Einschlagen seines neuen Plans, erzählt seinem, als Dulippo verkappten, Herrn von dem Angebot, das ihm bei einer Abendmahlzeit der Parasit mitgetheilt. Erostrato erschrickt nicht wenig und fragt, ob das denn die trefflichen Neuigkeiten, die er zu melden hätte? Dem Dulippo lacht der Plan aus dem Herzen, ohne dass Erostrato weiss warum? Dulippo will auch dieses Angebot wettmachen, um Damonio auf weitere vierzehn Tage hinzuhalten, bis sein d. h. Erostrato's, Vater, Filigono aus Catanea, in Ferrara eingetroffen, was er dem Damonio vorgeredet. Vierzehn Tage Galgenfrist — meint darauf Erostrato — die ist bald verstrichen, sein Vater Filigono kommt

natürlich nicht, was dann? Der Plan scheint ihm immer mehr nach dem Essigstich zu schmecken. Nun aber! — der Filigono ist da! noch ehe die vierzehn Tage um sind. Dulippo hat sich einen Filigono gemacht, aus dem Boden gestampft, auf der Heerstrasse aufgeklaubt. Einen Geschäftsreisenden aus Siena, der mit seinem Gefährt in Ferrara heute Morgen eben einzog, hat Dulippo auf seiner Morgenpromenade vor's Thor, zum Filigono stehenden Fusses gepresst. Wie? Durch Angst und Bangemachen. Aus Siena? — Wenn Euch euer Leben, Pferd und Wagen, Hab und Gut lieb ist, kehrt um! Der Mann aus Siena, bleich vor Schrecken, fragt: Wie so? Der Herzog von Ferrara — erklärt ihm Dulippo — ist wüthend auf die Sienesen — Warum denn? Um Gottes Willen! — Von damals her, fährt Dulippo ängstigend fort, wo die sienesischen Mauthner die Geschenke, die des Herzogs Gesandte für ihn aus Neapel von seinem Schwiegervater, dem König Ferdinand, entgegengebracht, zurückbehalten, bis die Steuer dafür bezahlt wurde. Kein Sienese dürfe seitdem Ferrara betreten, ohne die höchste Gefahr. Der Fremde, dem Dulippo den Tropf sogleich ansah, will sogleich Kehrt machen, und die wichtigen Geschäfte stehen und liegen lassen. Dulippo, Meister in der Verstellung, nimmt sich der wichtigen Geschäfte an, und macht dem Sienesen begreiflich, dass er die wichtigen Geschäfte immerhin in Ferrara erledigen könne, wenn nicht als Sienese, so doch als Sicilianer. Als solchen wolle er ihn als seinen Landsmann in sein Haus aufnehmen, wie seinen eigenen Vater Filigono — für den er ihn sogar, aus besonderer Gefälligkeit, und im Interesse der wichtigen Geschäfte, ausgeben wolle. Aber blindlings müsse er folgen und Filigono seyn und heissen, wenn er nicht ein Opfer des herzoglichen Zorns auf Alles, was aus Siena kommt, seyn will. Der Sienese ist mit Leib und Seele Sicilianer; heisst seit seiner Geburt Filigono, und wünscht sich Glück, der Vater eines solchen Erostrato zu seyn, bei dem er, sicher vor des Herzogs Wuth auf alle Sienesen, wohnen und seine Geschäfte abmachen kann. Natürlich geht Dulippo's Plan dahin, dass der untergeschobene Vater Filigono den Schein unterschreibe, der dem Damonio die 3000 Ducaten als Morgengabe für die Tochter garantirt, und den der Sienese um so lieber als Filigono zeichnen wird, weil er sich im Stillen sagen kann, was er als Filigono unterschrieben, brauche er

als Sienese nicht zu bezahlen. Die Scene ist mit meisterhafter Kunst dialogisirt; durch die Zweifel, Bedenken, Einwendungen, Ueberraschungen und das schliessliche Einverständniss des Erostrato mit ausserordentlichem dramatischen Geschick und Lustspiel-Geiste die Wahrscheinlichkeit des Anschlags nahegelegt. Und diese Scene vor dem Hof von Ferrara, vor dem Herzog gespielt, der Hauptperson in der Intrigue des Dulippo — und wohl gar, wie man vermuthet, auf einem wirklichen Vorfall beruhend, mindestens was das Zurückbehalten der Geschenke aus Neapel auf dem toscanischen Steueramte betrifft: welche ergötzliche Kühnheit, welcher reizvolle Muthwille einer neckischen Localkomik vom feinsten Geschmack und von erfindungsreichster Laune! Gleich drauf der Sienese und sein Diener. Wie folgen diese Scenen so unverbesserlich vorbereitet und Schlag auf Schlag, und in dem wirksamsten Moment aufeinander! In Bezug auf Scenenführung, Oekonomie der Vertheilung und Gliederung, sind die Suppositi gegen die Cassaria der Vollendungsschritt, den Ariosto's dramatisches Genie gethan, und die Komödie selbst, was Bau und Technik betrifft, das Musterlustspiel.

Der Sienese, der mit seinem Diener sich noch allein glaubt, schärft diesem ein, das Wort Siena nicht über die Lippen zu bringen, und dass er, sein Herr, Filigono aus Catanea sey. Die Namen kann der Diener nicht behalten, nicht, wenn er sich auf den Kopf stellt. So möchte er lieber ganz still schweigen:

Besonders vor dem Wort Siena hüte dich!
Diener. Was meint ihr, wenn ich stumm mich stellte, wie ich es
Schon früh'r mal that im Hause des Crisobolo?[1])

Als Trappola meint er, in der Cassaria. Ein launiger Zug, dem Ariosto wie aus den Augen geschnitten. Dulippo, der falsche Erostrato, gesellt sich nun zu den Beiden; stellt ihnen noch einmal die Gefahr vor, wenn sie sich als Sienesen verriethen, denn diese Ferraresen haben alle den Teufel im Leib (Che questi Ferraresi hanno il diavolo In corpo tutti) und führt sie in sein Haus. Erostrato sieht den alten Doctor Cleandro mit seinem

1) Famiglio. Che vi parria, s'io mi fingessi mutolo
Come feci anche in casa di Crisobolo.

Diener Carione kommen, und ihn necken. Carione macht seinem Herrn Vorwürfe darüber, dass er zu seinen Hungermahlzeiten sich auch noch Gäste, Parasiten, einladet. Erostrato nähert sich geheimnissvoll dem Cleandro mit den Worten: Er habe ihm über Pasifilo wichtige Enthüllungen zu machen; doch müsse sich der Doctor vorher zu einem unverbrüchlichen Stillschweigen verpflichten. Cleandro giebt ihm die Versicherung schriftlich. Darauf theilt ihm der falsche Dulippo mit, wie der Schmarotzer, anstatt für ihn zu handeln, ihn bei Damonio und Polinesta verschwärze und verlästere: dass er Tag und Nacht huste und spucke; er röche unausstehlich nach Schweiss. Die Säue ekeln sich vor ihm, und würden sich die Nase zuhalten, wenn sie keine Säue wären. Er nehme nur eine junge Frau, um junge Leute anzulocken, und diese — als Suppositi zu verwenden. Cleandro dankt ihm für die Mittheilungen auf's Verbindlichste und fragt ihn um seinen Namen. Ich heisse Maltivenga (Krieg-die-Kränk). Carione findet den Namen ungewöhnlich und fragt, ob er dort in der Gegend zu Haus wäre.

> Mein Herr, ich stamme aus dem Schloss Fossuccio
> Das hinten dort jenseits des Territoriums
> Von Tagliacozzo liegt. Behüt' euch Gott! 1)

Selbst diese Abführung ist kein blosser scurriler Spass. Der Zuschauer erfährt daraus gelegentlich, dass Cleandro den Namen des vermeinten Dieners Dulippo nicht weiss. Warum er ihn nicht wissen soll, ist für's erste noch das Geheimniss der Fabelintrigue. Ariosto gehört zu den Auserlesensten unter den auserlesenen Dichtern, die zugleich technische Muster sind vom feinsten Kunstverstand.

Eine kleine drollig-charakteristische Streitscene zwischen dem Koch Dalio und dem Burschen Caprino, beide im Dienste des falschen Erostrato, eröffnet den dritten Act. Der Junge blieb dem Koch mit dem Markteinkauf zu lange aus. Die Genre-Scene ist vom frischesten Colorit und Localton. Der falsche Ero-

1) Messer no, sono d'un castel che chiamano
Fossuccio ch'è colà nel territorio
Di Tagliacozzo: a Dio.

strato betrifft sie beim Zanken, legt den Streit bei, und heisst den Koch die Mahlzeit rüsten. In der zweiten Scene erkundigt sich der falsche Erostrato (Dulippo) beim ächten nach Pasifilo, damit dieser dem Damonio die Ankunft seines Vaters (des Sienesen) melde. Der ächte Erostrato verweist den unächten auf den Fleischmarkt, wo der Schmarotzer unfehlbar zu treffen. Ein kurzer Monolog des Erostrato, worin dieser seine Lage überdenkt, und seine Partie mit dem Cleandro einem Hazardspiel vergleicht, das jeden Augenblick auf der Kippe steht, bildet wieder eine geschickt gelegte Brücke zur dritten Scene, die mit Erostrato's geahnter Schicksalswendung schon hereinbricht. Damonio, Polinesta's Vater, weiss Alles! Seine alte Hausmagd, aus Aerger über die Amme, die sie einen Saufbold geschimpft, hat ihm Alles erzählt, was seit zwei Jahren zwischen Dulippo und Polinesta vorgeht. Davon aber sagt der Alte noch kein Wort, sondern winkt nur Dulippchen (Erostrato) heran und heisst ihn mit lieblichem Lächeln die und die von seinen Dienern herrufen; er brauche sie zu verschiedenen Geschäften. Er aber, Dulippo, möchte inzwischen auf sein Zimmer gehen, und ihm das und das Schriftstück heraussuchen. Dulippo-Erostrato besorgt den Auftrag. Damonio hält seinen betrübten Vater-Monolog über seine Haus-Schande, die er gerecht genug ist, sich selber Schuld zu geben, als Folge davon dass er seine mutterlose Tochter einer solchen alten H— (vecchia putana) anvertraut hat, wie diese Amme. Die gerufenen Diener erscheinen. Damonio befiehlt ihnen, dem Dulippo nachzugehen, ihn zu überfallen, ihm Hände und Füsse zu binden, ihn in das finstere Loch unter der Treppe zu werfen bis auf Weiteres, und dann die Schlüssel herzubringen. „Es soll geschehn“, sagt Nevola für Alle, und begeben sich an's Werk. Nun nimmt Damonio seinen betrübten Vater-Monolog wieder auf: Kann das finstre Treppenloch die Schande von ihm und seinem Hause abwaschen? Wenn er den Dulippo lebendig spiesst, seine Tochter bleibt darum doch entehrt. Er klagt seinem verstorbenen Weibe nach, und fühlt den Verlust, den er durch ihren Tod erlitten. Nur über einen Punkt spricht seine Selbstanklage die Meinung des Dichters nicht aus: dass er seine Tochter im Aufstreich auf Meistgebot an Mann habe bringen wollen. Damonio bemäntelt diess damit: Er habe die Verhei-

rathung der Tochter so lange hingezogen, aus Vorsorge, eine passende Partie für sie zu finden. Trotzdem fühlt man Mitleid mit dem Alten, der diesen Schmerz für den grössten hält, den ein Vater erleben könne; — überleben werde er ihn nicht:

> O Polinesta, hat denn meine väterliche,
> Liebreiche Milde solchen Lohn, so grausamen,
> Um dich verdient?[1])

Das ist so einer von den kathartischen Gewissensschlägen, die, unbeschadet ihrer lachlustigen Schäkereien, die grosse Komik führt. Nevola bringt den Schlüssel zum Treppenloch, worin der falsche Dulippo, der jetzt die Haut des ächten Erostrato für die des ächten Dulippo mit Freuden hergäbe, wenn dieser für ihn darin stecken wollte, — nun über seinen Rollentausch nachdenken kann; vorläufig mit Stricken gebunden, demnächst in Hand- und Fussschellen, die Damonio durch Nevola bei Meister Paolin da Bibula, einem in diesem Artikel gewiegten Schlossermeister zu Ferrara, bestellen lässt.

Pasifilo aber lässt den Act nicht zu Ende gehn, ohne in einem Selbstgespräch abermals sein Herz auszuschütten über die schönen Geschichten, die er im Stalle, wo sein Magen ein kleines Mittagsschläfchen gehalten, von der alten Hexe vernommen, die ihrem Herrn Damonio unter vier Augen die schönen Geschichten anvertraute, während er seine Augen noch rieb, die eben ausgeschlafen. Herrgott, was hat er da für Geschichten gehört, von der tugendsamen Jungfrau, die nichts wie ihren Rosenkranz zu beten und nur mit frommen Nonnen zu verkehren schien. Herrgott, das schöne Hörnerpaar, das die kleine heilige Eremitin (romita santarella) dem „Messer“ Cleandro als Gegenpräsent für sein Hochzeitsgeschenk in die Ehe mitbringt. Doch möge ihn, Pasifilo, der Himmel bewahren, dass er darum die Hochzeit stören sollte. Das thäte er schon seinem Magen nicht zu Leide, der nach dem Verdauungsschläfchen ganz munter, erfrischt und erquickt aufgewacht mit dem erfreulichsten Hochzeit-

1) Gia non merita
O Polinesta, la mia mansuetudine
Che tu mi renda cosi duro premio.

Appetit. Zur völligen regelrechten Abrundung des dritten Actes muss er aber noch über die nähern Umstände bei der alten Hausmagd, der Psiteria, Erkundigungen einziehen, die des Weges eben daherkommt, um einen Besuch bei der Frau Nachbarin abzustatten. Von der erfährt er nun, was auch wir noch nicht wissen, und was der kundige, im Komödienhaushalt wohlbewanderte Dichter auch uns noch verschwiegen: dass sie gegen ihren Willen das geheime Stallgespräch mit dem alten Damonio gepflogen, der ihren Zank mit der Amme behorcht hatte; und nebenbei: wie sie, die Psiteria, allabendlich die Amme belauscht, so oft diese den Hausdiener Dulippo in Fräulein Polinesta's Zimmer schlüpfen liess. So musste sie denn schon ihrem Herrn, dem Damonio, die Stall-Aufschlüsse geben, die er als Vater zu fordern berechtigt war. Nun thut es ihr vom Herzen leid, um des Fräuleins willen, die sich grämt und weint und jammert, und sich die Haare zerrauft; nicht ihretwegen, sondern aus Furcht, dass es dem Burschen, dem Dulippo, und der Amme an Hals und Kragen gehen könnte. Auch liess that noth und wohl, uns wissen zu lassen, damit unsere Theilnahme für das arme Opfer einer ärgerlichen Fabel-Intrigue und eines auf Kosten ihrer chronique scandaleuse sich amusirenden Hof-Publicums, nicht ganz und gar erlösche; und damit wir dem verliebt-gutherzigen Geschöpf, das mehr aus Schuld der Amme, als aus eigener Schuld, sich vergass, einen günstigen Ausgang mit gutem Gewissen wünschen können, und einen vierten und fünften Act, die sie und ihre Mädchenehre glücklich unter die Haube bringen.

Kann sich die Lustspielwendung in unserer Komödie, I Suppositi, an Erfindung und Kunst nicht mit der Peripetie in der Cassaria vergleichen: so ist dafür die Lösung des Knotens um so meisterlicher gelungen; so erhalten wir als vollsten Ersatz eine Entwickelung, einen vierten Act insbesondere, welcher Epoche in der Geschichte des Drama's macht. Einen vierten Act, den Shakspeare ganz gewiss gedichtet hätte, und so, wie er da ist, gedichtet hätte, wenn er ihn nicht schon von seinem grossen Kunstgenossen, Ariosto, fertig vorfand, und daher den ganzen Act, sammt Wurzelfasern, Erdkrümmeln, kurz mit Allem, was drum und dran hängt, gleich ohne Weiteres als Episode in sein Lustspiel: „Die gezähmte Widerspänstige" verpflan-

zen konnte. Er konnte es um so bequemer, als Ariosto's Lustspiel, I Suppositi, die Shakspeare sinngetreu, zu den Suppositi seines Lustspiels machte, schon 1566 nach George Gascoignes' Bearbeitung auf die englische Bühne gekommen war. Das unbegreiflich-Lustigste aber bei dieser von Shakspeare glattweg bewerkstelligten Aushebung und Ueberwurzelung mit Haut und Haaren von Ariosto's Baum in seine englische Gartenerde ist: das in der Geschichte der Baumzucht und Horticultur unerhörte Phänomen, dass der Baum, wie er ursprünglich auf Ariosto's Grund und Boden leibte und lebte, grünte und sprosste, unverändert dasteht, und doch Shakspeare'sche Früchte trägt; mit Shakspeare's Früchten beladen, uns anglänzt und anlacht; mit Shakspeare's Früchten, von jenem ganz eigenthümlichen, mit keinen andern Früchten zu vergleichenden, wunderbaren Duft, Saft und Geschmack; so verschieden von allen andern, wie etwa die Früchte am Baum der Erkenntniss und des ewigen Lebens sich in Duft und Wohlgeschmack von denen aller übrigen Bäume im Paradies unterschieden. Von dem grössten Wunder gar nicht zu sprechen: dass die Erdklümpchen, die doch an den Wurzeln von Ariosto's in Shakspeare's Lustspiel verpflanztem Baume hangen geblieben, dass dieser Erdschmutz, diese Klunkern und Kötheln schmutziger Liebesgeschichten, in Shakspeare's Grund und Boden zu geweihter, zu heiliger Fruchterde sich reinigen, welcher eben nur eine so keusche, sittlich-edle Liebesblüthe entspriessen konnte, wie die von Lucentio und Bianca, das Gegenbild zu Ariosto's und Polinesta's befleckter Liebe. Aus Ariosto's ewig grünem Blätterlaub solche Liebesblüthen duften; aus Ariosto's üppigem Wipfel Shakspeare's eigenwüchsige Fruchtfülle hervorlachen und schwellen zu sehen, ist eine um so grössere Merkwürdigkeit bei diesem Allaneigner und Umwandler von italienischen Novellen, englischen Chroniken, alten Chartekenstücken, kurz von allen möglichen Stoffen in sein unsterblich Saft und Blut, — ist eine um so grössere Merkwürdigkeit, als er sonst auch in dieser Beziehung mit der schaffenden Natur wetteifert, deren Früchten und Blumen man es nicht anmerkt, dass sie ihre Nahrung aus Düngstoff, Wegwurf, aus Koth und Moder ziehen; so wenig wie man den duftig-zarten Rosenwänglein eines ätherisch-feinen Fürstenkindes den Kalbsbraten anmerkt, oder den

Schnepfenextract; so wenig, wie man den Sternen die Erd- und Wasserdünste ansieht, durch welche sie so lieblich funkeln und blitzen. Wenn sonst die gemeinen Kiesel, die Shaksp. in sein Kunstwerk einfügt, flugs als Edelsteine aufglühen, prächtig wie die an den Speichen und Felgen der Wagenräder jener Cherubim in der Vision des Propheten: soll man es nicht unbegreiflich finden, dass der Magister, der in der Widerspänstigen Zähmung den Vicentio vorstellt, dem Sienesen in Ariosto's I Suppositi, dessgleichen der Vicentio dem Filigono des Ariosto wie an den Augen abgesehen; dass die ganze komische Entwickelung der Ariostischen wie aus den Augen gestohlen ist; und dass trotzdem die Episode in Shakspeare's Lustspiel uns mit Shakspeare's seelentiefen Augen anblickt, die gleich denen der indischen Götter nicht zwinkern und nicht zucken? Sonst ist für ihn der Stoff nichts mehr, als eine todte Kohle, die sein Schöpferhauch nicht blos zu lebendigem Feuer anbläst; die er auch noch zu einer Weltleuchte, zu einer Sonne der dramatischen Poesie facht: und hier in der Bezähmten Widerspänstigen, raubt er feurige, Witz und Komik sprühende Kohlen von Ariosto's Altar, und sammelt sie selbst auf sein Haupt: und die geraubten feurigen Kohlen erglänzen als Glorienschein um sein unsterblich Dichterhaupt! Nehmt das Lustspiel, Die bezähmte Widerspänstige, zur Hand, und begleitet, — die Episode mit dem Magister und dem Vicentio im vierten und fünften Act daselbst vor Augen, — begleitet die nun folgende Inhaltsangabe des vierten und fünften Actes in Ariosto's Suppositi: und urtheilet und vergleichet selbst!

Durch den Diener des Erostrato, den wirklichen D u l i p p o, der den Erostrato spielt, erfährt man die Ankunft des wirklichen F i l i g o n o, des Vaters von Erostrato, aus Catanea in Sicilien. Wie dem Dulippo dabei zu Muthe ist, wissen wir aus ähnlichen Ueberraschungen in Plautus' Komödien. Vom Hafen, wo er den Alten aus dem Schiffe steigen sah, spornstreichs in die Stadt zurück, um seinen jungen Herrn, dessen Schicksal ihm noch unbekannt, von dem Ereigniss schleunigst zu benachrichtigen, ist für Dulippo nur ein Schritt. Kaum hat er durch Caprino die Hausmagd, Psiteria, bitten lassen, Damonio's Diener, Dulippo (Erostrato) herauszurufen; noch wechselt der kleine Racker, C a p r i n o, mit der Hausmagd die herzlichsten Freundschaftsversi-

cherungen, wie: alte Hexe, junger Galgenvogel, gelbe Sauf-Unke, grüner Hundejunge — da kommt auch schon Filigono mit seinem Diener Lizio, in Begleitung eines Ferraresen, der den Fremden als Wegweiser dient. Die drei sind allein auf der Bühne. Filigono, nachdem er sich über die Vexation der herzoglich-ferraresischen Steuerbeamten frei von der Leber ausgelassen, setzt dem Ferraresen die Beweggründe zu seiner Herreise auseinander: der Wunsch, seinen herzlich ersehnten Sohn mit nach Hause zu nehmen, und dann der Umstand, dass sein Sohn, Erostrato, von keinem seiner Landsleute aus Catanea, die in der Zwischenzeit Ferrara besucht, jemals in seiner Wohnung zu sprechen war. Er vermuthe daraus, sein Sohn stecke so tief drinnen in seinen Studien und Büchern, dass derselbe aus diesem Grunde jeden Besuch abgewiesen. Ein solcher Studieneifer sey aber der Gesundheit nachtheilig, und das sey der Hauptgrund, der ihn nach Ferrara führe; er wünsche den geliebten Sohn von dem vielen Studiren abzuziehen. Der Ferrarese klopft bei Erostrato an — keine Antwort. Lizio versucht seine Fäuste. Koch Dalio erscheint am Pförtchen:

> Wärst du entstammt aus dieser Thür, du Klobiger
> Gesell, du brauchtest stärker nicht zu klopfen — nun,
> Was giebt's? Was soll das Poltern?

Filigono fragt nach Erostrato. — Nicht zu Haus. — Unterkommen giebt es nicht. Die Zimmer alle schon in Beschlag genommen. — Von wem? — Von Filigono. — Filigono? — Ja Filigono, wiederholt der Koch, Erostrato's Vater, vor zwei Stunden erst aus Sicilien angekommen. Filigono hält ihn für betrunken; der Ferrarese dessgleichen. — Ob er den Filigono — fragt Filigono — nicht sehen und sprechen könne? Der Koch will ihn sogleich herausschicken. Bei Shakspeare spielt die Scene zwischen dem Magister, dem untergeschobenen Filigono, dem ächten Filigono und Petrucchio, statt des Ferraresen; wodurch die Haupt- und Nebenhandlung straff durcheinandergeschlungen wird, wie es dieser grosse Contaminator und Kunstmeister von gegenseitig sich ergänzenden Doppelhandlungen liebt, auch darin einzig in der dramatischen Kunst. Ariosto's einfache Fabel bedurfte solcher Doppelgriffe nicht, die merkwürdiger Weise bei Shakspeare das

Fabelgewebe nur dichter, fester und gedrängter ineinanderflechten und kreuzen. Ariosto stellt in der nachfolgenden Scene erst den wirklichen Filigono dem falschen (dem Sienesen) gegenüber. Das Resultat ist dasselbe, und scheint doch in jedem Faden anders. Die Metamorphose ist erstaunlich; ein Kunststück, wie jenes von Merkur mit den gestohlenen Kühen, die der Gott aus weissen in schwarze verwandelte, so dass sie der Eigenthümer, Apollo, selbst nicht wiedererkannte. Koch Dalio nimmt sich des vermeintlichen Vaters gegen den wirklichen an, und droht diesem den Bratspiess in den Leib zu rennen; ausserdem mit der Züchtigung, die ihm von seinem Herrn, Erostrato, dem Sohne dieses würdigen Mannes (des Sienesen), bevorstehe, und geht mit ihm hinein. Filigono's Diener, Lizio, eine der besten Dienerfiguren der komischen Bühne, schiebt alles auf die Stadt Ferrara; was der Ferrarese natürlich übel nimmt. Lizio kann ihm aber nicht helfen. Dergleichen Betrügereien könnten nicht vorfallen, wenn „eure Stadtvorstände“ (i vostri Rettori) ihre Schuldigkeit thäten; die aber wollen nicht zum Besten der Stadt sehen, bis sie ihren Vortheil finden, oder, wie man in Berlin sagt, „Geld besehen.“ Dem Herzog von Ferrara zu Gehör sagt das Lizio, als sässe der Herzog auf einem der Thronsessel im alten Dionysostheater zu Athen [1]), wo die obersten Staatswürdner von Aristophanes' Dienern ähnliche Lachpillen zu schlucken bekamen, und sie denn auch, wie der Herzog von Ferrara, lachenden Mundes schluckten.

Es dauert nicht lange, kommt ihnen der falsche Erostrato (Dulippo) in den Wurf. Der Ferrarese, der ihn nur als Erostrato kennt, ruft ihn auch als diesen an. Ihr habt Shakspeare's Lustspiel vor Augen — nun denn, prüfet die beiden Scenen, und wählet die b e s s e r e, wenn ihr könnt. Shakspeare vertheilt sogar die Rolle s e i n e s Dulippo, des Tranio, in diesen Doppelgänger-Scenen unter zwei Diener, den Tranio und Biondello, und verstärkt dadurch die komische Wirkung, die bei Ariosto keine Steigerung vertrüge. Beide Dichter sind gleich bewunderungswürdig, und darum schon der entlehnende das grössere Wunder. Wir bewundern das Genie der komischen Erfindung bei Ariosto, und staunen seinem Plagiarius, der Krähe in Ariosto's Pfauenfedern,

1) Gesch. d. Drama's I. S. 152.

nach, die als Phönix vor unsern Augen auffliegt in ihrem ureigenen Sonnengefieder. Für eine solche Krähe erklärte bekanntlich der arme Rob. Greene den jungen Shakspeare zuerst (an upstart crow beautified with our feathers); nur merkte der gute Green nicht, dass, in Bezug auf ihn und seine Genossen, sich die Fabel umkehrte: Green's Krähenfedern glänzte und verklärte Shakspeare zu herrlichster Pfauenpracht, und da meinte die arme Krähe, das Juwelengefieder wäre ihres, und berief sich, als Beweis, auf ihre kahlen Stellen, ihre Krähen-Blössen, und ächzte und krächzte über „an upstart crow, beautified with our feathers." Nicht lange darauf rupfte der Wundervogel von Stratford am Avon gar einem ihm ebenbürtigen Sonnenflieger, rupfte Shakspeare gar unserem Ariosto, ein Paar der schönsten Federn aus. Aber wie eine Fackel die andere berupft und bestiehlt, die ein wenig von ihrem Feuer nascht, und nun mit ihr vereint in selbigem Strahlenglanze leuchtet. Aber wie ein Pfeilerspiegel den andern, ihm gegenüber, bestiehlt, vor dem sich zufällig eine Schöne hingestellt, um ihre Toilette zu ordnen, und deren reizende Gestalt nun beide Spiegel zumal, in unendlicher Wiederholung, zu einem unabsehbaren Göttersaale voll himmlischer Schönheiten zaubern.

Der Ferrarese ruft den falschen Erostrato die Ankunft seines Vaters freudig entgegen. Das sey ihm nichts Neues, erwiedert jener den Gruss, da er bereits seit einer Weile sich der Anwesenheit seines Vaters erfreue. — „Da steht er, seht her!" jauchzt der Ferrarese, „Erostrato, euer Vater Filigono; Filigono, euer Sohn Erostrato!" Filigono wundert sich mit offenem Munde über diesen Erostrato, und dieser Erostrato über den wildfremden Filigono. Das ist ja der Dulippo! Lizio fällt ein: der Dulippo! Dulippo aber thut, als seyen die Beiden Einer Narrenzelle entsprungen. „Wer ist der Mann? Mit wem spricht der Mann?" Filigono. „Gott steh mir bei — du kennst mich nicht?" Dulippo sinnt hin und her, kann sich aber auf ein solches Gesicht schlechterdings nicht besinnen. „Ihr müsst mich mit einem Andern verwechseln." Lizio kommt auf seine ersten Gedanken zurück: Die Teufelsstadt, das Ferrara, hab' es auch dem angethan. Hier wüchsen die Wechselbälge wie die Pilze aus der Erde. Selbst dieser freundliche Jüngling, der Ferrarese, spielt mit den Hundsföttern unter Einer Decke. Filigono schüttet eine Fluth von

Verwünschungen über Dulippo aus: „Was — sprich! — was hast du, Mörder, mit Erostrato Denn angestellt, dass du so heissest, Bösewicht?“ Da läuft dem Koch der Kessel der Geduld über, und er fährt mit der ganzen Küchenbatterie von Flüchen über den hirnverrückten Gauch her (vecchio franetico), der seinen Herrn so zu schmähen sich untersteht. Dulippo kann ihn kaum beruhigen. Er schickt ihn in die Küche zurück, und man möge auf das Alter des fremden Mannes Rücksicht nehmen, mehr als auf dessen Verdienste, und geht mit den Seinigen in's Haus.

Filigono, ganz ausser sich über das unerhörte Gaukelspiel, will Himmel und Erde in Bewegung setzen, wüsste er nur, als Fremder, wie? — Da selbst sein Führer, der Ferrarese, sich mit dem Schurken, dem Dulippo, gegen ihn verschworen. Der Ferrarese weiss nicht anders, als dass der Mensch für Erostrato von aller Welt gehalten wird, Sohn des Kaufmanns Filigono aus Catanea. Uebrigens giebt es in Ferrara noch eine Gerechtigkeit:

> Wir haben einen Podestà, und Richter auch;
> Vor Allen einen Fürsten, den Gerechtesten. [1])

Filigono ist bereit, sich an Gott und Teufel, Podestà, Richter und Principe zu wenden, wegen der himmelschreienden Büberei. Sein Diener, Lizio, giebt ihm vier Sachen zu bedenken, die bei einer Rechtsklage unumgänglich nothwendig: Erstens: sein gutes Recht: zweitens: sein gutes Recht gut zu vertreten wissen; drittens: Einer, der dem guten Recht gerecht wird; und viertens, die Hauptsache: Gunst und Fürsprache. Was letzteren Punkt betrifft, meint der Ferrarese, so stehe davon nichts im Gesetzbuch, und bittet sich von Lizio eine nähere Erklärung aus. Lizio giebt sie stracks und schlicht und bündig, in voller Uebereinstimmung mit der Erfahrung, die der Dichter selbst bei Gelegenheit seines Processes mit der herzoglichen Kammer wegen seines Erbgütchens gemacht. Gunst und Verwendung behufs Beschleunigung des Processes, den man zu gewinnen Aussicht hat; Gunst und Verwendung behufs Verschleppung, Hinziehung und Hinhaltung eines

1) Ci abbiamo Podestà, ci abbiamo i Giudici,
E sopra tutti un Prencipe giustissimo.

Processes, wo der Gegner im Recht ist, bis dieser so mürbe, ausgesäckelt und ausgesogen worden, dass er alle Viere von sich streckt, und nach einem Vergleich alle zehn Finger leckt. Auch dafür weiss der Ferrarese Rath; er kenne einen Advocaten, der in solchen Sachen trefflich Bescheid weiss. Von Advocaten mag Filigono nichts hören, und entwirft von diesen ehrenwerthen Rechtsfreunden eine Charakteristik, die Ariosto selbst nicht erfahrungsgetreuer hätte liefern können. Als Filigono aber hört, besagter Advocat sey mit dem angeblichen Erostrato wegen eines Mädchens, um das Beide, sein frecher Schurke Dulippo und jener Advocat, sich bewerben, verfeindet, ist er bereit, den Rechtsanwalt aufzusuchen, und fragt nach dessen Namen.

Ferrarese. Messer Cleandro nennt man ihn;
Ein Haupthahn, der beschlagen wie kein zweiter ist.
Filigono. So gehn wir denn, ihn aufzusuchen.
Ferrarese. Gehen wir.[1])

Es ist nicht möglich, einen so meisterhaft durchgeführten Act zweckmässiger vor der Schlusslösung, lustspielartiger, natürlicher und zugleich spannungsvoll-komischer zu schliessen. Shakspeare hätte unzweifelhaft nur diesen und keinen andern Abschluss beliebt, wenn nicht aus gleich zwingenden, technischen Gründen der Anordnung, in Betracht der episodischen Beschaffenheit seiner Nebenhandlung, mit dieser sein vierter Act eben nicht hätte schliessen dürfen. Wie in poetischer Macht als grösster dramatischer Dichter, wird sich Shakspeare auch in Plan, Anordnung, Scenenführung und Gliederung als der grösste Kunstmeister kundgeben. Bringen wir die grössere Einfachheit der Anlage in Ariosto's, dem Schema der römischen Komödie nachgebildetem Lustspiel mit in Anschlag: so dürfen wir unbedenklich, was feinerwogene, kunstverständige, absichtsvolle Disposition, was Mustergültigkeit des scenischen Aufbaus eines solchen, namentlich dieses Lustspiels betrifft, Ariosto jenem grössten Meister an

1) Ferr. Messer Cleandro il dicono,
De li primi, che legghin ne lo studio.
Filig. Andiamo dunque a ritrovarlo.
Ferr. Andiamone.

die Seite setzen. Nicht minder wesentlich und kunstbedingt erscheinen die Abweichungen und Aehnlichkeiten der gleichartigen Scene bei Shakspeare und Ariosto, mit Bezug auf die Haltung des Dieners Tranio, der unserem Dulippo entspricht. Aus der Entwickelung der Suppositi wird man gleich ersehen, warum Ariosto seinen Dulippo, dem Vater seines Herrn gegenüber, sich glimpflicher, anständiger und manierlicher verhalten lässt, als Shakspeare's Tranio mit dem Vicentio umspringt; warum Dulippo weniger ergötzlich-frech, als Tranio, gebahren musste, und nicht in den Erzschlingelton dieses dreisten Burschen einstimmen durfte [1]:

„Tranio. Herr, nach eurer Tracht scheint ihr ein stiller alter Mann, aber eure Reden verrathen euch als einen Verrückten. Ei, Herr, was geht's denn euch an, wenn ich Gold und Perlen trage? Dank sey es meinem guten Vater, ich bin im Stande, es dran zu wenden. —

Vicentio. Dein Vater, o Spitzbube, der ist ein Segelmacher in Bergamo! [2]"

Bei Shakspeare greifen in die Scene und in's Gespräch auch Personen der wichtigeren, um Petruchio und Catharina sich bewegenden Haupthandlung ein, Baptista z. B., die Parallelfigur zu Ariosto's Damonio.

„Baptista (zu Vicent.).
Ihr irrt euch, Herr, ihr irrt euch! sagt mir doch, wie denkt ihr denn, dass er heisst?

Vicentio. Wie er heisst! Als wüsste ich nicht, wie er heisst: Ich habe ihn vom dritten Jahr auf gross gezogen, und sein Name ist Tranio.

Magister. [3] Fort mit dir, du toller Esel: er heisst Lucentio, und ist mein einziger Sohn und Erbe aller meiner, des Signor Vicentio, Güter.

Vicentio. Lucentio? O, er hat seinen Herrn umgebracht! [4] Verhaftet ihn, ich befehle es euch im Namen des Dogen. O mein

1) „Der Widerspänstigen Zähmung." Act V. sc. 1. — 2) Wir werden sogleich erfahren, dass Dulippo's Vater nichts dergleichen ist. — 3) Der falsche Vicentio; unser Sienese. — 4) Dasselbe hörten wir oben den Filigono rufen.

Sohn, mein Sohn! Sag' mir, Bösewicht, wo ist mein Sohn Lucentio?

Tranio. Ruft einen Gerichtsdiener her!

(ein Gerichtsdiener wird geholt.)

Bringt diesen verrückten Menschen in's Gefängniss. Vater Baptista, ich mache es euch zur Pflicht, ihn fortzuschaffen.

Vicentio. Mich in's Gefängniss bringen?"

u. s. w. Der schreienden Unbill, die schon hart an die äusserste Lustspielgrenze streift, gebietet die Kunstweisheit des Dichters Halt durch das Erscheinen des wirklichen Lucentio, des Sohnes von Vicentio, womit die Nebenhandlung (under-plot) nun auch zum Abschluss und zur Erledigung noch in dieser Scene gelangt. Warum aber Shakspeare gerade dieses aus Ariosto's Suppositi entlehnte Motiv als sein Parallelmotiv zu der „Bezähmung der Widerspänstigen" wählte, und beide ineinanderwob: dazu wird sich wohl auch vielleicht der erklärende compositionelle Grund seiner Zeit finden lassen.

Im Eingangsmonolog zum letzten, fünften Act überlegt nun Dulippo seine schlüpferige Lage in den gelungensten Sdruccioli-Versen, woraus wir u. A. erfahren, dass er seinen jungen Herrn, den wirklichen Erostrato, den er dringend sprechen muss, noch nicht habe finden können, aus Gründen, die uns freilich bekannter sind, als ihm; die ihm indess Pasifilo schon in der zweiten Scene, zu seinem nicht geringen Schrecken entwickelt mit den paar Worten von lakonischer Kürze: Che gli é in carcere. „Er steckt im Loch." Nun findet sich Dulippo abermals und in noch verstärkterem Maasse allen Stössen und Stürmen eines zweiten Monologs preisgegeben, woraus er keine Rettung sieht, als augenblicklich dem Filigono Alles zu entdecken. Mit dem Aechzen seiner Bedrängnisse vermischen sich die Anweisungen, die Pasifilo, aus der Küche zurückkehrend, dem Koch, in die Scene zurücksprechend, betreffs der Drosseln, ertheilt, und wendet sich zu Dulippo mit dem gewichtigen Worten: „Stand ich beim Bratspiess nicht, geschah ein Scandalum."

Erostrato. Was für Skandal denn?

Pasif. Wollte nicht mein Dalio
Zugleich das Schwanzstück mit den Drosseln stecken an

Denselben Spiess! Der Thor, der Unbesonnene!
Als würden beide Braten gar zu gleicher Zeit.
Erostrato. O wäre diess doch hier das grösste Scandalum!

Einem ähnlichen Zug werden wir kaum wieder in der italienischen Komödie des 16. Jahrh. begegnen.

Pasifilo empfiehlt sich bald von dem vermeinten Erostrato, um noch Einiges für die Mahlzeit, die bei diesem stattfinden soll, zu besorgen; erblickt, nachdem sich Dulippo entfernt, den Cleandro daherkommen, doppelt stattlich, in dem voraussichtlichen Hörnerschmuck, der ihm so gewiss bevorsteht, wie Erostrato (Dulippo), sein Amphitryo für diesen Abend, sich nunmehr für die Polinesta bedanken wird, derentwegen Dulippo (Erostrato) im Loch sitzt. In Begleitung des Cleandro befindet sich Filigono und dessen Diener Lizio. Die Scene ist für das Lustspiel von besondrem Interesse; einmal durch die lebenvolle Komik, die ihr der heftige Zusammenstoss zwischen Cleandro und Pasifilo mittheilt; durch die charakteristischen Zornausbrüche, weil der alte Advocat zwischendurch seine geschäftliche Besprechung mit Filigono durchreisst, um über den Schmarotzer herzufahren und ihm den Kopf mit der schärfsten Lauge von Schmähungen und angedrohter Züchtigung zu waschen. Das beschwichtigende Einlenken in's Gespräch von Seiten des Filigono, den der Auftritt verblüffen muss, erhöht nicht wenig die Wirkung des unwirsch-komischen Intermezzo. Dann ist aber auch die Scene für die Entwickelung entscheidend, indem Cleandro aus den Mittheilungen des Filigono über den angeblichen Erostrato (Dulippo) entnimmt, dass dieser sein, bei der schon im ersten Act angedeuteten Einnahme von Otranto durch die Türken, verschwundener Sohn Corino ist, den Filigono als Knaben von sicilianischen Kauffahrern, die ihn türkischen Seeräubern abgenommen, erhalten, und mehr als Gespielen und Gesellschafter seines Sohnes, Erostrato, denn als dessen Diener, in seinem Hause habe erziehen lassen. Dulippo ist ein Spitzname, den der Knabe Corino erhalten. Alle Umstände und Anzeichen treffen zu. Cleandro fragt, ob der Knabe niemals seine Mutter erwähnt, ihren Namen genannt. Filigono erinnert sich dessen nicht; wohl aber Lizio, der jedoch, der wunderliche Kauz, aus Misstrauen gegen Alles, was aus Ferrara stammt, folglich auch gegen den alten Advocaten, sich lieber will

die Adern aufschneiden lassen, als dem Cleandro auch noch den Namen der Mutter des Corino oder Dulippo nennen, damit nicht der alte Fintendreher ein Kennzeichen mehr in die Hand bekomme, um, als angeblicher Vater von Filigono's Diener, Dulippo, diesen seinem Herrn abzuschwindeln. Cleandro steht auf Kohlen. — Ist der Muttername nicht Sophronia? — Richtig! wenn nicht Dulippo dem Advocaten — meint Lizio — den Namen gesteckt, mit ihm im Einverständniss. Aber schon eilt Cleandro hinein in's Haus zu seinem Corino-Dulippo, um aus dem letzten noch fehlenden Erkennungszeichen — ein Maulbeer-Muttermaal auf der Schulter — die volle Berechtigung seines Vaterglückes zu gewinnen. Filigono folgt ihm nach in's Haus. Lizio warnt, dass er nicht in eine Falle sich locken lasse; worauf Filigono, in das Haus nachdringend, erwidert:

. Als ob, wenn ich Erostrato
Verlör', ich um mein Leben mich noch kümmerte.

Mit feinem Vorgefühl leitet der Dichter durch die Erinnerung an Erostrato in dem Munde des Vaters zur nächsten Scene über, und in das zerrüttete Hauswesen des Damonio. Dieser nimmt die alte Magd, Psiteria, in's Verhör: sie müsse dem Pasifilo geklatscht haben. Woher wüsste er sonst von der Schande seines Hauses? Sie wäscht ihre Zunge mit dem Stall-Incidenz in Unschuld. Doch seine Schmach! Alles Heu, worin Pasifilo, vom Schlaf aufgähnend, die Mittheilung behorcht, und ein Dutzend Scheuerhände, wie die der Hausmagd Psiteria, reichen nicht hin, um diesen Schandfleck herauszubringen, den im Gegentheil das Waschmaul des Schmarotzers noch schwärzer und dicker auffärben wird, und gewiss schon, zur Erbauung beider Bewerber, des Cleandro und Erostrato (Dulippo), mittlerweile mehrmal wird aufgefrischt haben: eine Voraussetzung, die Damonio, laut Versicherung seines Monologs, zu machen alle Ursache hat. Wenn es doch mindestens damit seine Richtigkeit hätte, dass sein Diener Dulippo (Erostrato), wie er von seiner Tochter Polinesta vernommen, aus gutem Hause sey. Ja er wäre schon überfroh, wenn der Mensch nur von leidlicher, nicht ganz niedriger Herkunft wäre. Auch dann würde er ihm mit Freuden seine Tochter geben. Welcher Mund reisst nun den bekümmerten Vater aus seiner

peinlichen Verwirrniss? Der gefrässige Mund des Pasifilo, der ihm die inzwischen vorgefallene Entdeckung von dem ächten und falschen Erostrato, dem falschen und ächten Dulippo, brühwarm vorsetzt, mit einer theilnehmenden Freude, der brave Tellerlecker, als wären es die zwei Braten, das Schwanzstück und die Drosseln, die er kurz vorher von einem der schmählichsten Küchenskandale gerettet, wie er jetzt von Damonio und dessen Tochter kein kleineres Haus-Skandal abwendet. Freudentrunken in der Aussichtnahme endloser Festschmäuse, ruft Pasifilo mit gerührtnassem Auge und wässerndem Munde:

Ein Fall — seit Menschendenken der merkwürdigste,
Geeignet ganz zur trefflichsten Komödie!

Nè il più bel caso, nè il più memorabile
Fù mai: se ne farebbe una commedia.

Damonio kann in der Fülle seiner, ob der Ehrenrettung überwallenden Vaterfreude, nur kurze von streifendem Zweifelgewölke noch getrübte Fragen stellen, womit er den Bericht des Pasifilo kreuzt. Er eilt fort, um von Dulippo, „oder Erostrato" (o sia da Erostrato) Aufschluss über diese Geschichte zu erhalten, bevor er den Filigono spreche. Die beiden der Schlussscene vorgeschobenen Verständigungsscenen zwischen dem Sienesen und Filigono und zwischen Cleandro und Pasifilo gehören zu jenen, der Ausgangseile scheinbar in den Weg tretenden, nichts desto weniger aber, rücksichtlich der Oekonomie, Vollständigkeit und des berechtigten Anspruchs jeder Figur auf volle Betheiligung am Ganzen, nothwendigen Scenen, welche erst in der Nachwirkung sich vor dem Verstande des Zuschauers rechtfertigen. Die bittere Kränkung, die Pasifilo von Cleandro erlitten, der sich von ihm getäuscht glaubte, versüsst der alte Doctor juris dem schwer Verkannten zum dulci Jubilo mit der einen Zeile:

Acht Tage lang sollst du mein Gast bei Tische seyn.
Per otto dì t'invito a la mia tavola.

Dem schönsten Sdrucciolo-Verse für Pasifilo's Ohr folgen die zwei nun verschwägerten Väter mit Erostrato auf dem Fuss, in denen er eben so viele liebenswürdige Tischwirthe begrüssen darf. Cleandro, glücklich in seinem Sohn, dem wiedergewonnenen Lei-

beserben, entsagt jeder Vermählung, die er ja nur des Erben wegen gewünscht hatte. Eine allgemeine Lustspielbefriedigung umfasst die Glücklichen; die höchste aber den Zuschauer noch zu guterletzt, beim Erscheinen des Nevola, wenn alles schon zu Ende scheint, mit den Handschellen, wonach ihn Damonio ausgeschickt, für den vermeintlichen, und nun als dessen Schwiegersohn, Erostrato, dastehenden Dulippo. Das Erscheinen des Nevola in diesem Schlussmoment; der halbe Vers, den er spricht: Ich bringe, Herr, die Eisen — ist der höchste Lichtpunkt, der Silberblick der Komödie, aber auch das Tüpfelchen auf's I von Ariosto's Lustspiel-Genie. Ein Wink mit der kathartischen Ruthe hinter dem Spiegel der Komödie, ein Wink und Fingerzeig des anmuthigsten, schalkhaft-komischen und ebenso unbeabsichtigten, scheinlos-naiven, des poetischen Lustspiel-Witzes. Keine andere italienische Komödie hat auch nur eine Ahnung von solcher sublimsten Spitze eines unscheinbar intentionellen Humors, mit lächelndem Fingerdrohen, wie Gott Amor selbst in der Schellenkappe. Ja wer weiss, ob irgend welche Komödie uns mit einem, diesem vergleichbaren Schlusswitze je noch überraschen und ergötzen wird.

Mit dem allerletzten Sdrucciolo-Paar schmarotzt Pasifilo bei den Zuschauern noch um ein Beifallszeichen, das ihm unzweifelhaft im vollsten Maasse gespendet ward, und in das die Nachwelt einstimmt. Ariosto's Lustspiel, I Suppositi, gilt uns als Gipfelpunkt der italienischen Komödie. Wir dürfen es für vollendet in jeder Beziehung erklären, bis auf den verfänglichen Versuch: das Motiv in der Eunuchen-Komödie des Terentius mit dem Unterschiebungsmotiv von Herrn und Diener in den Captivi des Plautus zu verflechten. Verfänglich und verwerflich in Bezug auf das Unsittliche des nicht zu beschönigenden, Geschmack beleidigenden, in Terentianischen Komödien-Skandal wie eingetauchten Verhältnisses der beiden Liebenden; erstaunlich aber trotzdem, in Betracht des poetischen Lustspiel-Genies, das zwei so disparate Motive, wie die im Eunuchus und in den Captivi, zu einer Komödie durcheinanderschlingen konnte, die, was Kunst, Komik, drastisch-ergötzliche Figuren betrifft, und in Bezug auf den ethisch-kathartischen Schwerpunkt ihrer Grundrichtung, sich den besten Lustspielen des Plautus anschliessen darf.

Von dieser Höhe sinkt schon Ariosto's dritte Komödie,

La Lena,

tief herab. Nicht dass sie den Suppositi an Erfindung, komischem Genie und sonstigen Eigenschaften, welche dieses einer Komödie mitzutheilen vermag, nachstände. Der kernfaule Punkt der Lena ist der: dass dieses Schandweib, die Lena, deren Namen schon der Beisatz im Personenverzeichniss, „Ruffiana," als einen Pleonasmus erscheinen lässt, dass dieses gemeine Kuppelweib — putana, ruffiana und Ehebrecherin zugleich — nicht blos den Titel, sondern auch den Charakter ihres Gewerbes und ihrer Unsittlichkeit der Komödie aufdrückt. Unsere Lustspielheldin vereinigt die genannten drei Qualitäten in ihrer Person: Sie ist, mit Bewilligung und auf Betrieb ihres Ehemannes, Pacifico, die H— eines alten Sünders, eines angesehenen Bürgers von Ferrara, eines Fazio. Kupplerin nebenbei, verkauft sie für 25 Goldgulden, auf ein nächtliches Schäferstündchen, die Ehre der Tochter ihres Zuhalters, dieses Fazio, dem jungen Lüstling Flavio, Sohn eines andern Edelbürgers von Ferrara, und besorgt das Geschäft vermöge ihrer dritten Eigenschaft, als Lehrerin von Fazio's Tochter, die der würdige Vater ihrem Unterricht in Handarbeit anvertraut. Wenn die Preisgebung des Mädchens sich bis zum fünften Act hinzieht: so hat Licinia — das ist ihr Name — die Hinhaltung blos dem Scheitern der Anschläge zu danken, die Flavio's Diener, Corbolo, ausheckt, um die 25 Goldgulden herbeizuschaffen, nach deren Empfang, und nicht anders, die Lena das Mädchen dem Flavio zu überliefern bereit ist. Das Gold kann Corbolo nur gegen Pfand auftreiben, und Flavio verfügt über kein anderes, als sein neues reiches Sammetkleid nebst Barret. Er entäussert sich dieser Kleidungsstücke unbedenklich, da sie ihn ja doch, bei seiner heissen Liebesbrunst, nur belästigen könnten. Dem Hut- und Rocklosen gestattet nun die charakterfeste Lena den Eintritt in ihr Haus, jedoch unter Vorbehalt vorläufiger Fernhaltung der Licinia, bis sie die 25 in Händen hat baar und voll. Mit den Kleidern seines jungen Herrn auf dem Arm, die er ihm auf der Bühne abnahm, wiegt Corbolo sein listenvolles Haupt in einem Monolog über dieses Weib, die Lena, dergleichen ihm in seiner Praxis noch nicht vorgekommen:

Ich hatte wohl in meinem Leben tausendmal
Verkehr mit Kupplerinnen solchen Schlages, die

Ein schändliches Gewerbe treiben; aber die
An Unverschämtheit dieser gliche, und die ihr
Verrucht Geschäft so gierig triebe — Aehnliches
Sah ich noch nie[1] . . .

Dass Er und Seinesgleichen die Handlanger dabei abgeben und das Holz zutragen, davon schweigt sein Monolog, der das letzte Wort im ersten Acte hat.

Und mit vollem Recht, wenn Corbolo sich mit Fazio vergleicht, gegen den er ein gewiegter Biedermann. Fazio's Gespräch mit der Lena, das der zweite Act sogleich vorführt, zeigt ihn auch als Liebhaber schmutzig. Die Lena klagt über seinen Geiz, und rechnet ihm vor, was seine Tochter Alles bei ihr gelernt hat. Ausserdem habe er sie in schlechten Ruf gebracht: „Die Nachbarn sagen öffentlich, sie diene ihm als sein Lustweib.“ [2] Und was giebt er ihr für das Alles? Er lässt sie in seinem Häuschen da umsonst wohnen. Fazio droht, das Haus zu verkaufen. Sie schlägt ihm ein Schnippchen. Sie sey noch jung genug, um bei einem Andern umsonst zu wohnen. Allein gelassen, giebt sie ihrem Manne Schuld, der ihr zugeredet, dem Alten gefällig zu seyn, der ihre Schulden bezahlen würde. Hätte Fazio eine Frau — sagt sie — ginge ihr einziges Bestreben dahin, ihn zu dem zu machen, was ihr Mann Pacifico durch ihn geworden.

Da er aber keine hat,
So will ich durch sein Töchterchen doch mindestens
Zu dem ihn machen, was ich nicht zu nennen weiss.[3]

Jeder dieser Sdrucciolo-Verse würde über die Komödie den Stab brechen, wenn nicht jeder ihrer Verse ein solcher Richterstab wäre, den der Dichter selbst über die herrschenden Sitten, wenngleich

1) Ho ben avuto a miei dì nelle pratiche
Di ruffiane, bagascie, e cotai femmine,
Che di guadagni disonesti vivono:
Ma non ne vidi a costei mai la simile . . .

2) I vicini dicono
Publicamente, ch'io son vostra femmina.

3) Ma ciò non potendosi,
Perchè non l' ha; con la figliuola vogliolo
Far esser quel, che non so com' io nomini.

lachend, bricht. Ob er diess aber wirksam gethan; so kunstgemäss und so durchgreifend, wie in den Suppositi z. B., mag der Verlauf darthun. Und wenn er es zeigte, so glauben wir doch jetzt schon fragen zu dürfen: ob es nicht Sitten gebe, deren noch so ergötzliche und geistreich-witzige Verlachung ausser allem Spass ist, Sitten von so schmutzig-gemeiner Sittenlosigkeit, dass die Komödie, die sie dem Gelächter preisgiebt, selbst zu einer Ruffiana, einer Bagascia wird, gleich der Lena, zu welcher Corbolo kein zweites Exemplar zu finden wusste. Dessungeachtet wird sich mehr denn eine Bagascia unter den gefeierten italienischen Hofkomödien des 15. Jahrh. hervorthun, in Vergleich mit welchen unsere Lena als die eifervolle Momusgeissel eines von sittlichen Zwecken und Tendenzen bewegten komischen Dichters erscheint. Ariosto's poetische Grazie ist so herzbestrickend, dass sie selbst um diese Lena den Zaubergürtel eines fesselnden Reizes schlingt. Seine verfänglichste Komödien-Intrigue gleicht immer noch jenem Goldnetze des Vulcan, das ein Skandal einspann, worüber die seligen Götter in das seligste Gelächter ausbrachen. Ueber die im Goldnetz der Lena-Komödie Eingefangenen würden die Olympier, wenn just kein schallend himmlisches Gelächter aufschlagen — lächeln aber würden sie doch; vergnüglich lächeln, und dabei vielleicht im Stillen denken: Schade um das hübsche, kunstreich-goldene Netzwerk.

Denn zweierlei Grazien giebt es in den Augen der Himmlischen: Jene hehren, mit den ewigen Göttern Eines Ursprungs und Geblütes; Genossinnen der Kythere, die Eins ist mit der himmlischen Venus [1]), und Gespielinnen des himmlischen Eros, der auch in ihrem Tempel zu Elis neben ihnen stand. Sie trugen den Thron des Apollon Amykläos; ihnen wurde zugleich mit den Eumeniden geopfert. Es sind die Grazien der grossen Poesie, des Homer, Pindar; des Aeschylos, Sophokles; des Dante, der jenes schauerlich-süsse Inferno-Idyll von Francesca di Rimini gedichtet; einen Liebesstern der ewigen Finsterniss vom strahlendsten Himmelsglanze. Es sind die Grazien der grossen Tragik, des Shakspeare, des Dichters der Thecla, des Faust, des Don Juan von Mozart. Die „furchtbaren Grazien,“ mit dem herzzerreissenden,

1) Pausan. Lacon. c. 23.

besinnungraubenden, geistverwirrenden und, seelendurchschauernd, Seelen heiligenden und verklärenden Lächeln. Die Grazien, deren Altar die Grossdichter und Künstler alle bedienen, mit den Blumen ihrer Erfindungen schmücken und bekränzen, und in dessen reine Opferflammen sie den Weihrauch ihres Genies streuen, an den erleuchtend läuternden Gluthen zündend ihre welterhellenden Lichter, Fackeln und Leuchten. Zugleich sind es aber auch die Grazien der grossen Komödie; der Komödie des Aristophanes, Shakspeare, des Dichters von Tartüffe, und des in Sphären-Tönen dichtenden Aristophanes: des Dichters von Figaro's Hochzeit.

Dann giebt es aber noch eine zweite Art von Grazien: Begleiterinnen der Venus Pandemos, zu Deutsch der „Allervolks- und Allerwelts-Venus,“ die Skopas auf einem Bocke sitzend in Erz darstellte, als erzgemeine Venus und als Gegenbild zu Phidias' „himmlischer Venus“ aus Elfenbein und Gold, in demselben Tempelhause zu Elis. [1]) Diese pandemisch-gemeinen Grazien werden oft mit jenen hohen himmlischen verwechselt, die im Taumel bacchischer Parodie und komödisch-geisselnder Spottlust nur die Maske der Pandemos-Grazien, jener Gesellinnen und Gelegenheitsmacherinnen der Venus vulgivaga vornehmen, während letztere wiederum ebenfalls nur die Maske der hehren Huldinnen vom grossen Kunststyl eines Aristophanes, Shakspeare, Mozart und solcher Grossmeister der göttlichen, kathartischen Spottkunst, so täuschend nachformen liessen von ihren Lohnarbeitern aus dem Gefolge der Venus Pandemos: von Panen und Faunen, von Jocus, Cupidines [2]) und Libidines, und was des handfertigen Gelichters mehr im Dienste der Vulgivaga beschäftigt seyn mag — so täuschend, dass selbst deren Hohepriester, Kunstmeister ersten Ranges, sich von dieser Maske irreführen liessen und, statt den göttlichen Grazien der grossen Kunst, den gemeinen Lohn-Huldinnen einer mit feilen Reizen buhlenden Kunst des lüstern-kleinlichen Genre's ihre edelsten Opfergaben, ihre gewürzig-wohlriechendsten Spezereien und duftigsten Blumen dar-

1) Paus. Eliac. c. 25. —

2) Erycina ridens
Quam Jocus circumvolat et Cupido.
Hor. Od. II. v. 33 *f.*

brachten. Sogar ein Kunstmeister von ächter Grazienweihe, ein „Dichterfürst" wie unser grosser Goethe, war zuweilen so überwiegend mehr Fürst als Dichter, dass er, von der Maske berückt, den Grazien der Pandemos nachbuhlte, und ihnen in seinen, der himmlischen Venus geweihten Romanen gar schmucke Kapellen im griechischen Styl baute: hier noch von Myrtenwäldchen und Rosenbüschen halb versteckt; wogegen er in seinen römischen Elegien und in einigen seiner Schauspiele, wie die Mitschuldigen, der Gross-Kophta, z. B., diesen Pandemchen die zierlichsten Tempelchen, nach Art jener chinesischen, vom Staate sanctionirten, der feineren Lust und Freude gewidmeten „Blumenhäuschen," unverhüllt und offen stiftete und weihte. Kein Wunder, wenn, durch sein Beispiel ermuthigt, Dichter geringern Schlages, als geborene Lustknechte der gemeinen, mit allem Buhlzauber poetischer Toilettenkunst aufgeputzten Venus Vulgivaga und ihrer liederlichen Grazien, den Cultus derselben auf den besudelten Tempel-Trümmern der himmlischen Grazien zu errichten für ihren Priesterberuf und höchsten Dichterruhm erklärten und, frech und schamlos die Orgien der liederlichen Grazien-Poesie auf dem Trümmerhaufen feiernd, als deren „Dichter von Gottes Gnaden" sich selbst vor dem verblüfften Strassenpublicum proclamirten. „Von Gottes Gnaden" — welchen Gottes? Auf den Gott kommt Alles an. Gott Hannuman? von dessen Gnaden? Das lässt sich hören; das könnte man, ja müsste man gelten lassen, in Betracht dieser „Dichter von Gottes Gnaden," dieser Affen der poetischen Unzucht mit seitlich aufgestülpter Klingelmütze, woran die Schellen von falschen oder beschnittenen Ducaten; und in ein Jäckchen verkleidet, besetzt mit gediegenem Trödel-Brandsilber und sogar mit Barockperlen, worunter einige ächte von reinem poetischen Wasser. Hannuman ist gross, und der „Dichter von Gottes Gnaden" sein Prophet. Die Affen-Grazie mit Haaren auf den Zähnen ist auch eine Grazie, eine gar putzige Grazie von boshaft-possierlichster Drolligkeit. Sie ist der poetische Kunstaffe, den die Grazien der Vulgivaga auf den Märkten tanzen und seine Künste produciren lassen, in Gemeinschaft mit dem Kunstbären, Atta Troll. Bald putzen sie ihn als Voltaire, ein andermal wieder als Aristophanes heraus; aber durch die Vermummung sticht doch stets der schlüpfrige, boshaft-närrische

Affenblick hervor, wie durch die den Huldinnen nachgeäffte Maske der gemeinen Grazien ihre liederlichen Loretten-Augen lüsteln. —

Die Augen, der Blick durch die Maske, daran erkennt ihr, ob die ächte, die keusche Grazie dahinter steckt, oder die erlogene, die strassenläufige, die liederliche Grazie. So schauen euch durch die freche Gesichtslarve der Aristophanes-Komödie die grossen himmlischen Augensterne der Charitinnen an, blickverwandt den erhabenen Augen, die aus der tragischen Maske leuchten. So auch lächeln euch aus der Dirnen-Maske der Ariosto-Komödie die von den Huldgöttinen geküssten Augen des Orlando-Dichters an. Nur lasst euch ja nicht von dem ersten, flüchtigen Anblick irre machen, wenn derselbe dem Charakter der Gesichtslarve zu entsprechen schiene. Blicket nur fest und immer tiefer in das Auge bis auf den Grund: und ihr werdet die ernste, klare Dichterseele in die euern schauen sehen, voll sittlich-hoher Schönheit und heiliger Grazie; denn nur diese, die sittliche Grazie, ist der einzige, geheimste Liebesreiz und Zauber der grossen Dichter und der grossen Poesie, und nur von dieser Grazie Gnaden ist der Dichter ein wahrer Dichter für alle Zeiten. Darum ist und bleibt auch Ludwig Uhland der ächte, aus dem deutschen, poetisch-sittlich gestimmten Volksherzen singende Dichter; ist und bleibt Heinrich Heine mit allen seinen von den pandemischen Grazien und der Fee „Fifi“ über ihn ausgegossenen Zaubergaben und Kitzelreizen doch nur ein Schoossdichter der auf dem Bocke sitzenden Venus Pandemos und ihrer Verehrer, Priester und Anbeter, unter denen der entnervte Wollüstling und Feinschmecker Friedrich Genz hervorglänzte, der aus einem ragoût fin von Asa foetida Ambrosia und Nektar herauskostete, und aus Heinescher Lyrik die Wonnen schlürfte, die er aus den Blicken der Tänzerin Fanny Elsler sog, und aus Allem natürlich, was zu den Blicken noch gehört.

Die Blicke — auf diese müsst ihr euch die Augen auch der falschen Grazie ansehen, um euch, wie bei der ächten, nicht von dem ersten Blick täuschen zu lassen. Hier könnt ihr das Gegentheil zu dem oben angedeuteten Grazienblick der Aristophanes, Ariosto-, Mozart-, Cervantes- oder Shakspeare-Komik erproben; am schlüpfrigen Trugblick nämlich, womit euch die gemeine Grazie anblinzt durch die täuschend nachgeahmte Charis-

Maske von himmlischer Bildung. Müsst aber auch hier auf eurer Hut seyn, und ja nicht dem ersten Augenscheine trauen. Die Abgefeimte hat alle Toilettenkünste des reizenden Holdblicks inne. Jenes Schwimmende, jenes Hygron im Blick der Liebesgöttin, das bald an die Feuchte des blauen Meeres gemahnt, dem die Schaumgeborene entstiegen: bald an die tiefe thauigweiche Himmelsbläue; bald an den schwärmerischen Tropfen sehnsüchtigen Liebesschmachtens, der wehmuthsüss im Auge flimmt, — der feile Buhlblick der gemeinen Grazie hat das Alles auf's Tüpfelchen ausstudirt. Alles Schlüpfrige in ihm, alles Begehrliche, Lüsterne, Aeffisch-Geile, versteht dieser Buhlblick in Einem gleissenden, jenen himmlischen Feuchtblick der göttlichen Aphrodite lügenden Thautropfen zu sammeln, und mit ihm alle möglichen Formen schönseelisch-erheuchelter Thränen vorzuspiegeln, von der lächelnden Thräne sentimental-witziger Yorik-Wehmuthswollust, bis zu den blutigen Zähren eines von Liebeselend und Jammer unwiderruflich gebrochenen Herzens. Schaut ihr aber in dieses Herz durch all die künstlichen Toiletten-Augenwässer: gewahrt ihr einen bodenlosen Schlamm von schmutzigster Eigenliebe, Genuss- und Skandalsucht; von ekelhafter Selbstanbetung und Idolisirung des eigenen lumpigen, liederlichen Subjects; gewahrt ihr einen Abgrund, nicht von Liebeselend und Jammer, sondern von elender, jämmerlicher Eitelkeit, die mit sich selber Affenschande treibt, ihren eigenen Koth beräuchert, dagegen alles Ehrwürdige, Göttliche, die heiligsten Ideale der Menschheit: Sitte, Ehre, Vaterlandsliebe, Tugend und Scham, Ueberzeugungs-Treue und Selbstaufopferung, in den Koth spottet, und jedes infame Gelüste mit frecher Selbstgefälligkeit in der verlogensten Schmerzenskoketterie belächelt und bespiegelt, die sich mit poetisch-geweinten Thränen wie mit falschen Perlen schmückt und darin Staat macht.

Das Anrüchigste bei Ariosto, selbst der garstige Schmutz der ehelichen Hauswirthschaft in der Lena-Komödie, erscheint, genauer betrachtet, nur als ein Abschaum der Zeitsitte, die des Dichters reinigende Kraft auswirft und fortspült. Nicht hat er „seine Freude daran,“ wie Mephistopheles und die Hanswürste des infamen Skandalwitzes. Er wirft den Sauerteig einer scharfen Satyre, die Komik innerer Entrüstung in diesen Gährbottich

schmutziger Skandale des gross- und kleinbürgerlichen Hauswesens, damit sich diese zum Spiegel der höhern und höchsten Stände klären, die in ihm nicht nur ihr eigenes Abbild beschauen mögen; die auch bei dieser Selbstbeschauung, in ihrer, solchem Treiben scheinbar entrückten Sphäre den Dunstkreis erkennen sollen, aus welchem die Miasmen entspringen und die untern Schichten und Lebenskreise mitvergiften. Unter den Rosen des Lächelns verbirgt der ächte Dichter die Dolche der Rüge und Verwerfung. Ausspeien vor solcher Zeitsitte, und ihr Speichellecker seyn, unterscheidet sich so wesentlich von einander, wie die komische Lachgeissel des Aristophanes von dem Fliegenwedel, womit der junge Chaerea, als Terenzen's Eunuch, im Schlafzimmer der Buhlerin Thais, von der schlummernden Pamphila die Fliegen abwehrt. Eine Komödie, die ein Ebenbild, „Abdruck und Körper" ihrer Zeit darstellt von jener Aehnlichkeit, die der Franzose durch craché bezeichnet, in der Redensart z. B.: c'est son père tout craché — eine solche Komödie ist dem Dichter derselben in dem Grade unähnlicher, als er in ihr das Gesicht der Zeit trifft, das Wort craché im doppelten Sinne genommen. Wie gut Ariosto das Gesicht seiner Zeit traf, ersieht man u. a. auch aus der nun nächsten, mit unartigen Hand- und Wortspielen ungebührlich reich versorgten Scene (II, 3) zwischen Frau Lena und dem vom Pfandleiher zurückgekehrten Corbolo. Er hat Flavio's Wamms und Hut glücklich versetzt. Er bringt Tauben, Fasane, Kapaune, Brod und Wein mit, für ein leckeres Mahl bei der Lena, das eine kleine unschuldige partie fine en negligé zu werden verspricht. Dem Corbolo schmunzelt schon der Vorschmack des erotischen Schmaussvergnügens bei dem Anblick des noch appetitlichen Weibes aus dem Gesicht. Das vorgreifliche Händespiel beginnt, verlangend nach den blendendweissen Busen-Tauben von der grossen Sorte, im Vergleich mit denen die Täubchen, die er in der Hand hält, armselige kleine Dinger sind. Sie droht mit Puff-Tauben, wenn sie das Geld für die versetzten Kleidungsstücke, die 25 Goldgulden, nicht erhalte. In einer Stunde bekäme sie das Geld — aber eine Gefälligkeit ist die andere werth. Sie versteht nicht, bevor sie das Gold klingen hört. Ein Klang, bemerkt Corbolo dagegen, der wohl Taube hören macht? Hören und Verstehn meint

die Lena, sind zweierlei. Der Unterschied? fragt Corbolo wieder:

Lena. Die Müllleresel hören ihr Geschrei wohl, doch
Verstehn sie's nicht.
Corb. Mir scheint es leicht im Gegentheil,
So oft sie schrein, sie zu verstehn: sie wollen nichts
Als grade das, was ich von dir auch fordere . . .
Lena. Gli asini ragghiar s' odono òlla macina,
Nè s'intendono però.
Corb. A me par facile
Sempre ch' io gli odo, intenderli, vorrebbero
Appunto quel ch' anch' io da te desidero.

Die Wortspiele, womit das Händespiel eingeleitet wird, lassen sich deutsch gar nicht wiedergeben. Wir verweisen den Text unter die Citate. Der Lena erste und letzte Frage: Das Geld? beschwichtigt Corbolo mit dem Bescheid:

Ich werd's bekommen.[1])
Lena. Mir Antwort geben in Futuro lieb' ich nicht.
Corb. Das Gegentheil von andern Frauen scheinst du mir;
Denn andre Weiber lieben das Futurum just.
Lena. Doch mir gefallen die Präsente („Gegenwärtige Zeit" und „Geschenke").

Sie nimmt Geflügel und Zubehör in Empfang, um sie in's Haus zu tragen. Auf seine Anfrage: Ob denn des jungen Herrn Schätzchen kommen wird? erwidert sie: So wie das Geld da ist, kommt auch das Schätzchen — und geht hinein.

Die komische Geissel für Beide ist: dass das Geld nicht kommt, auch im nächsten Act nicht kommt, bis zuletzt nicht kommt, und dann erst recht nicht kommt. Eine neunschwänzige Geissel von Aristophanischer Schallkraft schwingt die Komödie über alle; darunter Geisselschwänze, die auf den Rücken der Stadtbehörden, der Polizei, des herzoglichen Hofes, ja auf den allerhöchsten Rücken des Herzogs selber fallen. Das erste Wort

1) Io gli avrò.
Lena. Non mi piace udir, respondere
In futuro.
Corb. Contraria all' altre femmine
Sei tu, che tutte l'altre il futuro amano.
Lena. Piacciono a me i presenti.

von Corbolo's Eingangs-Monolog, bevor er mit der Lena in's Gespräch kommt, war: dass er die Fasanen von den herzoglichen Jägerburschen heimlich für Geld und gute Worte erhalten. Sie verkaufen das Geflügel in der Regel unter der Hand an die Kammerjunker, die sich im Vorzimmer mit ihren Dienern gütlich thun und an den Fasanen delectiren, nach denen die herzogliche Tafel vergebens schmachtet:

> Non ponno
> I fagiani apparir sopra la tavola
> e nelle Camere
> Con puttane i bertoni se li mangiano.

Die 25 Goldgülden hüpfen und tanzen dem Corbolo vor der Nase wie ein Irrwisch, und locken ihn aus einem Lügensumpf in den andern. Er hat sie noch nicht vom Pfandleiher und spintisirt und fintisirt schon über das Einlösegeld, das er dem alten Ilario abzwacken will:

> Ei, bin ich auch kein Davus oder Sosias,
> Sollt' ich darum nicht auch ein kleines Fintelchen
> Ersinnen können? aber wie anfangen? denn
> Mit keinem alten Tropf und so leichtgläubigen
> Hab' ich's zu thun, wie etwa der Terentius
> Sich einen, oder Plautus einst ausklügelten,
> So einen Chremes oder Simo —
> (Ilario erblickend, der eben daherkommt.)
> Sieh da, wie
> Gerufen! — ganz so wie in der Komödie.

Der Alte bespricht mit einem Pächter einen Ochsenverkauf, verabschiedet ihn und hört den Corbolo, der natürlich von seiner Gegenwart keine Ahnung hat, stöhnen, wimmern und ächzen über das Unglück, das seinem jungen Herrn, dem Flavio, zugestossen. Nachdem er den ihm, versteht sich, noch immer unsichtbaren Alten mürbe geängstigt, rückt er endlich mit dem schrecklichen Ereigniss heraus: der junge Herr, als er von einem Abendschmaus zurückkehrte, sey von Räubern überfallen worden, die ihm die Kleider abgenommen und ihn bis auf's Hemde ausgezogen. Der Alte winselt über die Kleider, ist aber froh, dass die Räuber seinem Flavio wenigstens die gesunden Glieder gelassen. Corbolo rathet dem Ilario, sich an den Herzog zu wenden. Da hätt' ich was, meint der Alte. „Der Herzog weist mich

an den Podestà; der sieht nur nach den Händen, und findet er sie leer, und ich kann ihm keine Zeugen stellen, bin ich in seinen Augen die dümmste Bestie. Zudem wer anders konnten die Buschklepper gewesen seyn, als dieselbigen, die man bezahlt, damit sie das schlechte Gesindel einfangen. Das aber steckt mit der Schaarwache und dem Herrn Constabler unter Einer Decke. Der Podestà drückt ein Auge zu, und er weiss warum, alle stehlen sie allesammt.“ Eh' er zum Herzog geht, schafft er lieber — bei dem Gedanken bekommt sein Geldbeutel einen Stich in's Herz — schafft er lieber seinem Flavio neue Kleider an. Ilario entfernt sich. Pacifico, der Mann der Lena, ein unmöglicher Kerl auf der Bühne, kommt nichts desto weniger zum Vorschein, hat eine kurze Scene mit Fazio, der ihm den beschlossenen Verkauf des Hauses ankündigt; mit Corbolo, dessen Räubergeschichte er an der Thür behorcht hat, und mit dem er über ein Wamms für Flavio conferirt, damit dieser seine Wohnung verlassen könne, ehe Fazio wiederkehrt. Vorläufig hat sich aber Ilario, Flavio's Vater, wieder eingefunden, von welchem Corbolo schon das Geld zu den neuen Kleidern erwartet. Was muss er erleben? Da spielen ihm die alten Kleider, die beim Pfänderjuden versetzten Kleider den Possen, und kommen freiwillig zurück, und geradezu dem Alten unter die Augen; herangeführt von dem Diener des Pfandleihers, der das ihm ausstehende Geld nicht erhalten, daher auch — Corbolo setzt sein ganzes reichhaltiges Material von Winken, Gebärdenspiel, Fingerzeichen und erstaunlichen Grimassen in Bewegung, um den verwünschten Trödlerburschen zur Einsicht zu bringen. Blut und Wasser schwitzend, bekennt nun Corbolo, um den Burschen das Wort vom Munde um jeden Preis abzuschneiden, bekennt nun Corbolo: die Geschichte mit den Räubern bedürfe einer kleinen Berichtigung. Die Räuber wären blos maskirte Räuber und eigentlich die guten Freunde von Flavio gewesen, die nach dem Abendschmause, wie er seitdem erfahren, sich mit Flavio den Spass gemacht, und ihn geplündert. Der alte Ilario bestätigt nun durch die That das Lob, das ihm Corbolo's Monolog vorhin gespendet: dass er nämlich kein leichtgläubiger Komödien-Alter ist, à la Chremes oder Simo, und nimmt den Diener des Pfandleihers mit in sein Haus, um sich drinnen die andere Hälfte des von Corbolo dem Burschen vom Munde

abgebrochenen Satzes verabfolgen zu lassen. Nun kommt ihm der unmögliche Kerl, der Pacifico abermals auf den Hals wegen eines in aller Eile zu beschaffenden Gewandstückes für Flavio. Der Hausherr Fazio ist schon mit Käufer und Vermesser auf dem Wege. Flavio's Kleider hat der Bursche in Flavio's Haus mit hineingenommen. Corbolo will nacheilen; der Alte, der kein Komödien-Vater, hat von innen die Thür abgeriegelt. Der unmögliche Kerl ringt die Hände. Es bleibt nichts übrig, als den Flavio in eine bei ihm deponirte alte Weintonne zu stecken und ihn so aus dem Hause zu schaffen. Fazio, Käufer und Vermesser, kommen, kaufen und vermessen schon; der Unmögliche hatte kaum die Zeit, seinen Gast, den auf Wartegeld gesetzten Liebhaber in Hemdärmeln ohne Wams, Hut und Liebchen, den Flavio, in's Weinfass zu schieben. Nun hockt er drinn — Wer kommt? Ein Giuliano, Eigenthümer dieses Fasses, um es abzuholen, bevor die Gläubiger des Unmöglichen, die auch schon unterwegs, auf seine Tonne Beschlag legen zusammen mit dem andern Gerümpel. Kann ein dritter Act komödienhafter, dramatisch lebendiger und zugleich klatschgeissellustiger mit seinem Pack aufräumen und Kehraus machen?

Was wird nun aus dem Weinfass mit dem Einsass? Gläubiger, Executor und Eigenthümer zanken sich um die Tonne, die jeder von ihnen mitnehmen will, und die Pacifico, der von seinen Hörnern lebt, mit diesen festhält. Fazio und Corbolo kommen dazu und einigen sich mit den so hitzig um das Weinfass Kämpfenden, als wäre es ein Fass Wein, das sie ausgetrunken — einigen sich dahin, die Tonne, bis der Besitzer sein Eigenthumsrecht nachgewiesen, bei Fazio unterzubringen. Fazio bringt sonach den Liebsten seiner Tochter, Licinia, in der Tonne, als Hahn im Korbe, der Tochter selbst in's Haus, ohne zu ahnen, dass dieser Hahn der letzte ist, der nach ihrer Ehre und Unschuld kräht. Nur Pacifico, den die Trinkhörner zum Fass an der Stirne geschrieben stehen, und Corbolo wissen, dass diesem Fass der Piephahn inwendig sitzt. Ausser ihnen weiss nur noch die Lena davon, die so eben die Sbirren, die Gerichtsdiener, zum Hause hinausgeschlagen. Der Sbirre, Magognino, hält den Hinauswurf für eine Sache der Unmöglichkeit. Es sey schlechterdings undenkbar, dass eine puttana einen Soldaten, wie ihn,

zur Thür hinauspuffe. Sie aber beweist ihm mit der Faust auf den Kopf zu die Wirklichkeit der Möglichkeit von Schopenhauer's realem Grund, und theilt zugleich mit der Zunge Püffe aus, die bis an den Podestà und den Richter hinaufreichen, von denen er und die andern Schufte abgeschickt worden. Durch ihre Flüche und Püffe bricht sich das Geschrei des Vermessers Torbido Bahn, der nach seinem Mantel, wie die Löwin nach den Jungen brüllt; seinem Mantel, den ihm der Sbirre, Espagnuolo, der Spanier, gestohlen. Der Spanier hat den Mantel, wie ein Majo, der den Fandango tanzt, um den Leib geschlagen, und sich denselben, auf Grund des spanischen Zuschnitts, für seine Spesen zugelegt. (Tolto avevolo Per le mie spese). Was? ruft der in seinem Amte beleidigte Sbirre:

Was? So behandelt man des Herrn Beamtete?
Torb. Der Herr hat keine Diebe zu Beamteten.[1])

Und entreisst dem Diener der herzoglichen Gerechtigkeit den gestohlnen Mantel; vermisst ihn nun selbst mit seinem Maassstab nach Fuss und Zoll, und jagt den über solche Vermessenheit erstaunten Spanier sammt dem Genossen hinaus, der diese Vermessenheit für ein Ding von noch grösserer Unmöglichkeit hält als die Püffe der Lena:

Hinaus ihr feigen Schufte! Zum Teufel fort mit euch![2])

Doch das Weinfass? Besorgt und aufgehoben im Hause des Fazio; um so sicherer bei seiner Tochter besorgt und aufgehoben das Weinfass, als Fazio in's Weinhaus hinübergeht, dessen Stelle damals, wie die von Bierstuben, die Barbierstube vertrat. Zur Aufsicht bleibt ja die treue alte Magd, Menica; Fazio kann getrost in die Barbierstube wandern zu seinem Glase Wein, ohne befürchten zu dürfen, dass er inzwischen in seinem Hause könnte über den Löffel barbiert werden von dem Barbier in der Tonne. Darf ja dieser nicht einmal die Tonne verlassen, wegen der Me-

1) Gli uffizial del Signor (des Herzogs) così si trattano?
Torb. Il signor no tien ladri al suo servizio.

2) Via ladri, via poltroni, via col diavolo!

nica. Freilich wohl, wenn die gute treue Menica nicht schon nach der Strasse Mirasol von der Lena zu einer Freundin ausgeschickt worden wäre, die dort wohne, und der sie, was weiss ich, ein Paar Feuerböcke, geborgt, welche die Menica ihr abholen solle, aus freundnachbarlicher Gefälligkeit. Dort kröpelt Fazio's alte Haushälterin, die treue Seele, die Menica, herum, nach dem Hause suchend, das sie, Dank der genauen Beschreibung, die ihr Lena mit auf den Weg gegeben, nicht finden kann; derweil die Lena längst drüben in Fazio's Hause sich einschlich, nicht sowohl, um Flavio aus seinem Versteck zu befreien, als um zu verhüten, dass er ihr, er und Licinia, nicht die 25 Goldgülden vorwegliebele. Noch immer hat Corbolo kein Kleid für seinen jungen Herrn, der junge Herr keine Licinia, wie er sie haben möchte, und die Lena keine 25 Goldgülden. Diese drei solidarisch mit einander verbundenen Dinge sollen Corbolo auf der flachen Hand wachsen! Ein fintenreicher Kopf aber, wie der seinige, ist eine Goldgrube von immer neuen, unerschöpflichen Anschlägen. Wie Minerva springt ihm eine frische Intrigue aus dem kreissenden Gehirn; nicht in Gestalt der Minerva, aber doch ihres Spiesses. Eine Waffe, irgend eine Waffe — ob Pacifico, der Friedliebende, denn nicht etwas dergleichen unter seinem Hausströdel hat, was einer Waffe im Nothfall ähnlich sieht, fragt Corbolo den eben aus seinem Hause tretenden Unmöglichen. Eine Waffe — die einzige Waffe, die an einem Ochsenschädel dafür gelten kann — an seiner Stirn sind es die friedfertigsten selbstgezogenen Gewächse — Hörner des Heils und des Friedens, wenn auch leider keine des Ueberflusses, woran aber nur die Filzigkeit des Fazio schuld ist. Von diesen Waffen kann also nicht die Rede seyn. Pacifico geht das Inventarium seines von Sbirren und Executor als unmitnehmbar zurückgelassenen Rumpelkrams durch; findet aber nichts Waffenartiges darunter, als einen alten rostigen Bratspiess. Basta! — ruft Corbolo anschlagsbegeistert:

Zeig her den Spiess! Was meinst du nun, Pacifico?
Die schöne Alchimie, wenn aus dem Roste da
Ich fünf und zwanzig Gulden schmelze, goldene?

Basta, vien melo mostra. Or bella alchimia
Non ti parrà, s'io fo di questa ruggine
Venticinque fiorini d'oro fondere?

Ein Meisterschluss, von so erwecklicher Spannung, eine so heitere Neugier erregend, dass der fünfte Act seine Hände voll zu thun hat, um sie zu befriedigen.

Corbolo dressirt seinen Rekruten, den Pacifico, auf Führung des Spiesses. Der friedfertige Spiesser trägt aber muthfreudiger ein ganzes Geweih von Spiessen auf der Stirne, als einen einzigen in der Hand. Der Kerl ist für einen Nachtwächterspiess zu viel Haase, oder zu viel Hornvieh (pecora), wofür ihn Corbolo ansieht. Zum Glück kommen ein Paar Reitknechte (Staffieri) des jungen Prinzen Don Ercole [1]) daher. Im Nu hat ihm der Fürst der Lügner eine aus dem Stegreif soufflirt, für die er die Reitknechte augenblicklich als Sbirren presst, auf Halbpart: Juden mit geschmuggeltem Käse, auf Wagen unter Stroh versteckt, zögen heran. Sie wollen gemeinschaftlich die Gauner, die Hebräer, als Sbirren überfallen und den Raub theilen. Don Ercole's Reitknechte sind mit Hand und Fuss dabei, und können die Juden mit dem Schmuggelkäse kaum erwarten. Corbolo vertheilt seine Artillerie, wie er sie nennt, an ihre Posten. Statt Juden mit Käse kommt Ilario angezogen, nachdenkend, ob er nicht den Schlingel, den Corbolo, wegen des Streichs mit den Kleidern, aus dem Dienst jage. Corbolo tritt ihm heulend entgegen, heulend über Ilario's Sohn, seinen jungen Herrn. Ilario vergisst die Kleider vor Schrecken. „Gefahr, Todesgefahr" — mehr bringt Corbolo nicht hervor, so stösst ihn der Bock. — Gefahr? — um Gotteswillen! — Corbolo unter Jammerschluchzen, indem er nach dem Spiess hinzeigt in der Hand des fürchterlichen Pacifico: „Er hat ihn mit seinem Weib ertappt im Ehebruch!" Der Wüthende hätte ihn zur Stelle niedergestochen mit dem Spiess, wenn Flavio ihm nicht 25 Goldgülden als Bussgeld zugesichert. Diess — nun müsse er mit der Wahrheit heraus! — diess war der Grund, warum er die Kleider zum Pfandleiher getragen. Als aber das Geld ausblieb, das er, Corbolo, vom alten Herrn nicht habe erhalten können, erwachte der Grimm des entehrten Ehegatten mit erneuter Wuth — Wo — schreit der Alte, entsetzt — Wo ist aber Flavio? — Hier drinnen, in Fazio's Haus, wohin er sich, verfolgt vom wüthenden Pacifico, der ihn durchaus spiessen wollte,

1) Sohn Herzogs Alfonso I. und dessen Nachfolger.

mit Lebensgefahr geflüchtet, und worin er nun, allein mit einem jungen schwachen Mädchen, belagert gehalten wird von dem Schrecklichen dort mit dem Spiess in der Faust und von dessen zwei eben so schrecklichen Vettern, die er herbeigerufen, um ihm bei seiner Rache starke Hand zu leisten, und denen sich noch mehrere und noch fürchterliche Kerle von Vettern bald hinzugesellen werden. Belagert? — eifert der Alte, froh dass Flavio noch ungeschädigt — noch giebt es Gerichte in Ferrara! — Der Pacifico soll an ihn denken. Um's himmelswillen nicht! redet ihm Corbolo aus den Sinn: Seht zu, Herr, dass ihr mit euern Klagen vor Gericht, euern Thränen und euerm Vaterschmerze nicht die vom Hofe lachen macht, die nach solchen Fällen gierig ausspähn:

> — und allsogleich dem Herzoge
> Zu Halse laufen, um als Gnadengeld von ihm
> Das Strafgeld zu erbitten unterthäniglich.[1])

Ein Hieb, der fleischt! Das Sündengeld fliesst als Gnadengeschenk in die Hoftaschen. Da muss man schon aus Gründen des Staatshaushalts den Sünden durch die Finger sehen mindestens, wenn man sie nicht begünstigt. Kann der Dichter heilbeflissener seine Finger in die Wunden legen, an denen die öffentlichen und häuslichen Sitten und mit ihnen Staat und Volk verbluten? Das sind Aristophanische Dichterwinke, die zugleich auf die poetische Berechtigung, auf die kunstgebotene Nothwendigkeit einer Komödie wie die Lena hindeuten. Die Eunuchen-Aesthetik wird freilich grade desshalb apage! schreien. Sehr begreiflich, denn in jedem, zum gründlichen Ausschnitt der im Fleische des Gemeinwesens fressenden Geschwüre und Krebsschäden gezückten Messer, sey diess der Dolch der Melpomene, oder einer von den Dolchen, die Thalia — lacht: muss die Eunuchen-Aesthetik das Bistouri ihrer Entmannung erblicken und schaudernd zusammenschrecken.

Ilario beherzigt denn auch Corbolo's Wink, und will den wüthenden Spiesser selbst sprechen und beschwichtigen. Natür-

1) — per correre
A domandar le multe in dono al Principe.

lich behält sich Corbolo dieses Vergnügen vor. Ilario überlegt in einem Monolog, ob er nicht den Fazio in der Barbierstube aufsuche, um ihn zur Abwehr einer solchen gegen das Schutzrecht seines Hauses geübten Gewalt aufzufordern. Das ist hochkomisch; vom feinsten Komödiensalz, in Erwägung der Situation des Flavio, des Spiessträgers, der beiden zu Sbirren improvisirten herzoglichen Reitknechte, denen der Mund nach den Juden mit dem Käse noch immer wässert, und die nun von Corbolo erfahren, die Juden hätten sich inzwischen anders besonnen, und lieber doch die Steuer bezahlt; sie liessen sich entschuldigen. Pacifico ist froh, dass er den Spiess von sich thun kann. Corbolo triumphirt innerlich, ob der 25 Goldgülden, die ihm jetzt gewiss sind. Gewiss ja, aber 25 andern Schlages, falls Menghino, der Diener des Fazio, der da herkommt und in's Haus will, seine Absicht erreicht. Gleichzeitig trifft auch die alte Menica ein, die keuchend und todtmüde von ihrem Aprilgang zurückkommt aus der Strasse Mirasol, wo die bewusste Frau mit den bewussten Feuerböcken in dem bewussten Hause Niemand kennt, am wenigsten Ariosto selbst, der in dieser Strasse wohnte, der Schalk. Nun musste ihr noch ihr Herr, der Fazio, begegnen, der sie derb ausschalt, weil sie das Haus allein gelassen, und ihr auf's strengste jeden Umgang mit der Lena verboten. Alter, wackliger Liebesrückenstösser, gebrechlicher Ehebruchkrüppel, in welcher Verfassung kehrst du aus der Barbierstube heim! Wie jämmerlich zerschlagen von der züchtigenden Poetengeissel, und so komisch jämmerlich, wie nur der Rächergeist eines komischen Dichtergenies zu geisseln und zu züchtigen vermag. Erst schickt er aber den Ilario vorauf, der gar nicht den Zorn, die Wuth des Fazio begreifen kann, als er, Ilario, ihm erzählt, dass sein Sohn, Flavio, von Pacifico mit der Lena in flagranti betroffen worden. Gleich drauf Fazio, wie ein angeschossener Eber, schäumend vor Wuth und Rache über die Lena, dicht vor seinem Hause, wo — welcher Komödiendichter hat jemals komisch-heimsuchendere Situationen erdacht? Und Ilario's begütigender Zuspruch! Er bäte ihn nur, es seinem Sohne nicht nachzutragen. Hätte Flavio gewusst, dass die Gewisse Fazio's Kundin (esser pratica vostra costei), so sey er überzeugt, sein Sohn hätte mit dem grössten Respect die Rücksicht bewahrt, die einem so würdigen Manne

wie Fazio gebührt.[1]) Der Diener von vorhin, Fazio's Diener Menghino, hat seine Absicht wirklich ausgeführt, ist hineingegangen in's Haus, stürzt aber gleich wieder heraus, mit panischem Schreckensgeschrei, als stände drinnen Alles in Flammen. Die beiden Alten bleiben unbemerkt. Menghino, nicht zu beruhigen von Pacifico, schreit immer lauter, als stäk' er an Pacifico's Spiess. Worüber? Mein Gott, über die Situation! Ist sie denn nicht danach? „Ich hab's gesehen! Ich hab's gesehen!" Fazio spitzt die Ohren. Die Lena, die dem Schreier nachgefolgt war, schimpft ihn einen brutto asino, einen garstigen Esel. Mag seyn, meint er, aber der Esel hat's gesehen! gesehen die Licinia und den jungen Sohn von Ilario ... Ilario berichtigt abseits dem Fazio heimlich: „Lena, wollt' er sagen, nicht Licinia." Der Esel schreit ergänzend weiter: „Ja, gesehen, wie sie umfasst sich hielten" — zu Fazio, den er jetzt bemerkt: „Euere Tochter, Herr!" ... Nun stopft ihm Fazio das Maul mit einem Oh, la bestia! Ob er denn die ganze Nachbarschaft mit dem schandbaren Gezeter alarmiren oder wie ein öffentlicher Ausrufer seine Schande ausschreien will. Mit Ilario aber spricht Fazio ernste Worte: Obgleich nicht so reich und vornehm wie Ilario, werde er doch nicht den Schimpf auf seinem Hause sitzen lassen, wenn Flavio nicht seine Tochter heirathet. Ilario giebt ihm gute Worte. Sie wollen die Sache drinnen besprechen. Die beiden Alten gehen in's Haus. Eine Meisterscene nach der andern; eine Situation von erleuchtendem Skandal folgt der andern auf dem Fuss. Eine Ehestandsscene zwischen Pacifico und Lena gleich hinterher, dergleichen wieder nur ein Dichter der grossen Komik wagen darf, der mit dem Fegefeuer spielt, ohne sich die Finger zu verbrennen. Das erste Wort, das Pacifico, der Schandkerl, der einen ganzen Augiasstall von gehörnten Rindern in sich vereinigt, dieses vor seiner Hausthür aufgehängte Portrait-Schild, mit der Inschrift an der Stirne: hier werden billig Hörner aufgesetzt — das erste Wort, das dieser Unflath von Ehemann an sein Weib, die Lena, richtet, ist: Siehst du, Lena, das kommt von deinem wüsten Treiben, deinen Puttanerien! — Wer hat mich zur put-

1) — so che v' avria grandissimo
Rispetto avuto, come ha riverenzia.

tana gemacht? lautet ihre fürchterliche Frage, die jeden andern Ochsen niederschmettern würde. Ein dickhäutiges Nashorn aber wie dieses, hat noch die Stirne zu seinem Horn, und meint: Jeder Galgendieb könnte mit demselben Recht den Kopf aus der Schlinge ziehen. Sie hätt' es so gewollt; sie möchte nur ihren eigenen Willen dafür verantwortlich machen.

Lena. Sag lieber deinen Schlund den unersättlichen,
Der uns in's Elend brachte — dich zu füttern musst'
Ich weg mich werfen an so viele Wüstlinge.
Pacif. Ich mach dir ja
Zum Vorwurf blos, dass du's nicht triebst bescheidener.
Lena. Ha, platter Schöps, sprichst du mir von Bescheidener?

„Hätte sie nach ihm gethan, gäb' es keine Dirne im Gambero (H—Viertel), die öffentlicher, verworfener wäre als sie" ... Es fallen Worte, es rutschen Glitschverse, für die es kein deutsches Ohr und Verständniss giebt, und die sich nur italienisch hersetzen lassen.

Ne questo uscio dinanzi, per riceverli
Tutti, bastar pareati, e consigliavimi,
Che quel di dietro anco ponessi in opera.

Das kann nur eine Sprache über die Lippen bringen, die ihre Partikeln hinten ansetzt. Dass aber junge Fürstinnen, und noch dazu Bräute, solchen Daktylen mit Wohlgefallen lauschen konnten — Graf Oerindur, erklärt mir diesen Zwiespalt der Natur! —

Die letzte Scene setzt dem Ganzen die herzogliche Skandal-Krone auf. Die alte Menica, die treue Haushälterin, die ausging nach zwei Feuerböcken, und solche zwei Feuerböcke in ihrer Behausung fand, wie den alten Fazio und den jungen Flavio, diese Menica kommt nun, vom Alten an die Lena als dessen Versöhnungs-Mittlerin abgesandt, die ihr nicht genug von der Freude erzählen kann, die der Alte empfunden, als er die Wahrheit erfahren, und zu seinem Troste nunmehr die Ueberzeugung gewonnen, dass es die Tochter gewesen, und nicht sie, die Lena! Darauf erfolgt, im Auftrage des wackern Hausherrn und Brautvaters, eine Einladung zum Hochzeitsmahl an die Lena und ihren respectabeln Gatten, mit der schelmisch-turtelnden Insinuation:

Und hoff' ich, dass Licinia
Und Flavio diesen Abend nicht die einzigen
Verbunden werden seyn . . .

Wie das gemeint ist, mögen die italienischen Sdruccioli erklären:

— E intendo che non sol Licinia
E Flavio questa notte i sposi sieno.

Worauf die Lena:

Ich bin bereit zu Allem, was er wünschen mag.

Und mit einer Schlusswendung an die Zuschauer:

Nun sagt auch ihr uns, ob euch die Komödie
Gefallen, oder ob sie euch gelangweilt hat. [1])

Man kann sich denken wie die Antwort lautete.

Dieser überzählige, für einen deutschen, kritischen Sdrucciolo, gelungene Glitschvers mag der Lena-Komödie das Geleit geben. Sie verdient es; denn bis auf den Schluss, und die beiden schmachvollen Wichte, den Pacifico, das apokalyptische Thier mit sieben Hörnern, und den apokalyptischen Reiter und Schimmel in Einer Person, den Fazio, bleibt „die Lena" eine ihres grossen Erfinders würdige Komödie. An frischer, aus Charakteren und Situationen freiwillig sprudelnder Naturkomik scheint sie uns selbst die Suppositi zu übertreffen, deren komische Wirkung Verkleidungen und Verwechslungen zur Voraussetzung nimmt. Noch bedenklicher und kitzlicher in Bezug auf die sittliche Hässlichkeit der in's Spiel gesetzten Gelüste, als die Suppositi, muss die Lena-Komödie um so mehr durch die purgatorische Kraft ihrer Komik in Erstaunen setzen, die aus allen Poren ihres scheinbar leichtfertigen, lasciven Muthwillens die Ironie verdammender Satire schwitzt, und dadurch die Lust am Hässlichen zu einer Lust an dessen Vernichtung, an dem zu Schanden gelachten Skandale, läutert. Die vis comica als Geissel ist der Triumph der komischen

1) Len. Io son per far quanto gli piace. Or diteci,
Voi spettatori, se grata, e piacevole,
O se noyosa è stata questa Favola.

Kunst, die Glorie der Komödie, wovon das italienische Lustspiel des 16. Jahrh. kaum hie und da noch eine Ahnung verräth; das skandalöseste von allen, Machiavelli's Mandragola, vielleicht allein ausgenommen, das uns die erschreckende Sittenverderbniss des damaligen italienischen Familienwesens in ihrer nacktesten Lächerlichkeit mit grausamer Komik enthüllen wird; als bürgerliche Komödie, ein Seitenstück zu der Entblössungs-Tragik seines Principe, des nackten Spiegels eben der damaligen schamlos nackten Staatskunst und Fürstenpolitik, von welcher sich die spätere, bis auf den heutigen Tag, nur durch die Schürze von Feigenblättern unterscheidet. Wesshalb denn auch diese Politik nur verschleierte Spiegel duldet, wozu ihr die Hof-Geschichtschreiber, Hof-Philosophen, und die Hof-Aesthetiker einer über alle Zeitfragen, Tendenzen und Interessen erhabenen Kunst und Poesie den Sack von Gaze spinnen. Spiegel und Schwert aber wollen beide nackt seyn, um ihre Bestimmung zu erfüllen. Der Spiegel: um die Blössen und Flecke zu zeigen; das Schwert, das tragische, wie das komische, um die Schürzen von Feigenblättern zu zerhauen, wohinter der seit dem „Principe" verschämt gewordene Machiavellismus seine Schamlosigkeit versteckt.

Die Lena-Komödie wurde nicht nur vor Fürsten und Hof; sie wurde auch von Fürsten und Hof gespielt. Im 17. und 18. Jahrh. z. B. war die Lena-Komödie stehendes Repertoire gekrönter Schauspieler. Der Mann der Montespan z. B. — um nur Einen aus der Legion herauszugreifen — der Marquis du Montespan, war er um ein Haar besser, oder ehrenhafter, oder weniger Schandkerl und Kuppler seiner Frau, als Pacifico? Die Pacifico's steckten aus allen Tapeten die Köpfe hervor, wie in dem Ballet Satanella die gehörnten Teufel. Und die Lena's der gekrönten Fazio's, wodurch unterschieden sich diese von Ariosto's Lena, es sey denn durch grössere Frechheit, durch einen unvergleichlich höhern Grad von Verdorbenheit, moralischem Stumpfsinn und gänzlichem Mangel an Bewusstseyn ihrer Schandbarkeit? Eine Empfindung ihres Elends und ihrer Schmach regt sich doch in Ariosto's Lena und gewinnt ihr fast unsere Theilnahme, und verleiht ihr, neben dem sinnlichen Reiz, der selbst in Corbolo zärtliche Gefühle erweckt, Turtäubergefühle, — verleiht ihr einen Anhauch von weiblichem Reiz, der mit dem flam-

menden Glanz einer flüchtigen Schamröthe über ihre Seele hinzuckt. Ein Pinselstrich in einem solchen, von reinster Komik überwallenden Lustspiel, der uns, wenn nicht mit der ganzen Komödie, doch mit der Heldin derselben schier versöhnen könnte, wie Fazio sich mit ihr versöhnt. Wo ist jemals in jenen von Hofschauspielern, gekrönten nämlich, dargestellten Lena-Komödien eine Scene vorgekommen, wie die zwischen Pacifico und der Lena? Die alte Marquise de Mirepoix, die witzige Chronique scandaleuse der oeil de Boeuf auf Stöckelschuhen und in ellenhoher Puderperücke, so witzig-sarkastisch sie war und so voll feiner Ironien sie steckte — ein Voltaire im Reifrock — diese Mirepoix könnte doch unter den zahlreichen Versöhnungs-Scenen, die sie zwischen den Lena's und Fazio's am Hofe Ludwig's XV., letztern einschliesslich, gefädelt und gekartet, keine einzige aufzeigen, von einer so kaustisch-witzigen, und doch wie absichtslos mit erstaunlichster Kunstfeinheit aus dem Verlauf der Komödie von selbst und ganz natürlich fliessenden Ironie, wie die Schlussscene zwischen Menica und Lena. Das Sublime der Lustspielkunst aber, der Blüthenduft der Komik, die feinste Situationsspitze, in welche diese Komödie ausläuft, ist die Naivetät der Gruppe, welche die von ihrem alten Herrn, dem Fazio, aus dem Stegreif mit dem Kuppelgeschäft betraute, als Kupplerin gleichsam noch jungfräuliche, Menica, mit der Altmeisterin des Gewerbes, mit der Lena, bildet, die als wiedergewonnene Concubine von der alten improvisirten Schwerenoths-Brautmutter, ihrem nach ihr zärtlich verlangenden klapperbeinigen Bräutigam, Ehebrecher und Brautvater in Einem, zugeführt wird. Diese Schlussscene wäre eben so wunderwürdig in ihrer Art, wie die der Suppositi, wenn sie nicht mit der komischen Kunst zugleich auch das Skandal auf die Spitze triebe. Von diesem Flecken, fürchten wir, können alle Hülfsquellen selbst eines so unerschöpflichen poetischen und komischen Genies, wie Ariosto's, seine Lena-Komödie nicht reinwaschen. Die Commedia

Il Negromante

dreht sich gar um eine neckische Bigamie! Ein Doppelstern von erleuchtendem Skandal. Zur Beschwichtigung sey vorweg bemerkt: eine unschuldige Bigamie; unschuldig im Sinne von

Ariosto's Komik, die mit der verliebten Taubenunschuld die witzige Schlangenlist so paart, dass Beider Liebeszärtlichkeit sich miteinander zu verschmelzen scheint: die der verbuhlten Tauben und die der wollüstigen Schlangen.

Cintio, Adoptivsohn eines reichen Bürgers in Cremona, Namens Massimo, hat sich heimlich mit Lavinia vermählt, Adoptivtochter von Fazio, einem unbemittelten Bürger in Cremona, dem eine Fremde, die mit ihrem fünfjährigen Töchterchen in seinem Hause Aufnahme gefunden und bei ihm auch starb, das Mägdlein als Pflegekind hinterlassen. Fazio, Lavinia's Pflegevater, weiss allein um die heimliche Ehe des Liebespaares. Drei Monate nach Cintio's Verbindung verheirathet ihn sein Adoptivvater, Massimo, der natürlich keine Ahnung von Cintio's Verhältniss hat, mit Emilia, Tochter des Abondio, eines der angesehensten und wohlhabendsten Cremonesen. Cintio, aus Scheu und Ehrfurcht vor seinem väterlichen Wohlthäter, wechselt Ringe mit Emilien, aber nichts weiter. Nach vier Wochen bigamischer Ehe ist Cintio noch immer Emilia's Mann, vom Schnitt des Mannes, den der junge Cherea in Terenzen's Eunuchus nur heuchelt. Cintio ist ein so treuer Ehemann seiner ersten Frau, Lavinia, dass er der zweiten, Emilia, nur die erste Hälfte des Wortes Ehemann widmen kann. In welchen Ruf ihn ein solches Verhalten bei Emiliens Angehörigen bringt, weiss Jedermann, der einen Begriff von negativem Eheskandal hat. Cintio opfert sich aus ehelicher Liebestreue, und nimmt diesen für einen Mann anrüchigsten Ruf über sich; noch mehr, Cintio baut auf diesen Ruf seinen Plan: für eine Null zu gelten, um seine Verbindung mit Emilien für null und nichtig erklären zu lassen: „de passer pour nul, afin que son mariage soit déclaré l'être.“ [1]) Sein Adoptivvater, Massimo, dem an dieser Ehre sehr viel gelegen, nimmt in seiner peinlichen Lage die Hülfe eines in Cremona sich eben aufhaltenden Abenteurers, des Negromante, in Anspruch, eines Erzbetrügers und Gauners, den man nicht anders als den „Astrologen“ nennt. Massimo der an die Astrologie glaubt — eine Zeitkrankheit damals, ein Modewahn, von Schuften gepflegt und ausgebeutet, wie heutzutage das Staats-

1) Ging. VI. p. 206.

retterthum und das „starke Königthum“ auf Kosten der Volkskraft, der Volksfreiheit und der Volksrechte — Massimo, der das „non possumus“ seines Adoptivsohns einem bösen Zauber zuschreibt, verspricht dem Astrologen zwanzig Goldgulden für die Rettung der Mannesehre seines Pflegesohns und für dessen restitutio in integrum. Dem Cintio, den nicht sowohl die bevorstehende Entzauberung ängstigt, als die Furcht, der Astrolog könnte, als Hexenmeister, die wahre Sachlage wittern, rathet Lavinia's Pflegevater, Fazio, als Gegenmine, dem Zauberer die doppelte Summe, 40 Goldgulden, zu bieten, wenn ihm die Trennung der Ehe mit Abondio's Tochter, Emilia, gelingt. Diese Scene (1, 3) würzt Cintio's Diener, Temolo, mit witzigen Glossen über den Astrologen, den er für einen alten geriebenen Fuchs erklärt (volpaccia vecchia). Cintio's Berufung auf die Zauberkünste des Astrologen, wovon ihm dessen Bursche erzählt habe, spottet Temolo zunichte mit der Erklärung: das bringe auch er, Temolo, fertig. Cintio: der Bursche sagte mir, sein Herr mache die Nacht hell und den Tag dunkel. Tem. Das kann ich auch: Wenn ich bei Nacht ein Licht anzünde, wird es hell; und wenn ich am Tag die Fensterladen schliesse, wird es finster ... Cint. Du wirst einpacken mit deinen Narrenspossen, wenn du hörst, dass er sich nach Belieben unsichtbar machen kann? Temolo:

Unsichtbar? Habt ihr ihn
Denn jemals so einhergehn sehn? —

Die Frage ist ihre 40 Goldgulden unter Nekromanten werth. Cintio schilt den Diener einen Eselskopf und fragt seinerseits:

Oh du Dummerian,
Wie kann man einen Unsichtbaren wandeln sehn? [1])

Die Gegenfrage müsste der Astrolog erst in eine Distel, und den Temolo in den Eselskopf, den ihm sein Herr an den Kopf wirft, verzaubern, um von dem gescheidtesten Menschen in der ganzen Komödie, von Temolo, goutirt zu werden.

1) Temolo. Invisibile? Avetolo
Voi mai, padron, veduto andarvi?
Cintio. Oh, bestia,
Come si può veder, se va invisibile.

Der Astrolog — fährt Cintio fort — verwandelt Männer und Frauen in verschiedene Thiere, so oft er will. — Das sieht man alle Tage, bemerkt Temolo dagegen: Sobald einer Oberbürgermeister (Podestà), Regierungscommissär, Steuerverwalter, Vorsitzender beim Obergericht, u. s. w. wird, verwandelt er sich augenblicklich in die respective Bestie: Wolf, Fuchs, Habicht und dergleichen.[1] Fazio. So ist es. — Temol. Und wer aus einem gebornen Lump Rath geworden, seht ihr ihn nicht plötzlich als Esel dastehn? Fazio. Unleugbar. — Temolo. Um von den Schaaren zu schweigen, die sich in Hörnerträger verwandeln. . . . Da sieht man, hänselt Cintio, was du für ein unerfahrener Gelbschnabel in der Welt bist! Sag' mal, glaubst du, dass ein Magier zaubern kann? Wie z. B. Geister beschwören? Temolo. Von solchen Geistern, wenn ich die Wahrheit sagen soll, würde ich meinestheils nicht viel halten. Da aber die grossen Herren, Fürsten, Prälaten, daran glauben, so muss ich wohl schon, durch ihr Beispiel eines Bessern belehrt, ich, ein gemeiner Wicht, auch daran glauben.[2]

1955 Jahre vor Aufführung des Negromante[3]) hätte Aristophanes einen Temolo gerade so argumentiren lassen; und etwa 70 Jahre nach jener Aufführung hat Shakspeare wirklich einen

1) Tem. Non vedete voi, che subito
Un divien Podestade, Commissario,
Proveditore, Gabellione, Giudice,
Notaro, Pagator degli stipendii,
Che li costumi umani lascia, e prendeli
O di lupo, o di volpe, o di alcun nibbio?
Faz. Cotesto è vero.
Tem. E tosto ch' un d'ignobile
Grado vien consigliere, o segretario —
Non è vero anco, che diventa un asino?
Faz. Verissimo.
Tem. Di molti, che si mutano
In becco, vo' tacer. —

2) Tem. Di questi spirti, a dirvi il ver, pochissimo
Per me ne crederei: mà li grandi uomini,
E Principi, e Prelati, che vi credono,
Fanno col loro esempio ch'io, vilissimo
Fante, vi credo ancora.

— 3) 1528.

heroischen Temolo, seinen Henry Percy, gen. Heisssporn, den erhabenen, hochgesinnten Wundermann, Zauberer und Ehrfurcht gebietenden, löwenherzigen Prahlhans, Owen Glendower — einen Don Quixote als Astrologen, Geisterbeschwörer und Schwarzkünstler — ganz wie Ariosto's Temolo, ob dessen abenteuerlicher Aufschneidereien, mit ergötzlicher Heldenlaune verspotten lassen. [1])

Im Stillen grämt sich inzwischen um die arme Emilia ein junger Camillo Pocosale, zu deutsch Camillo Salzlos, der sie anbetet, und dem Astrologen fünfzig Gulden zusagt, wenn er den Zauber, unter welchem Cintio gebannt liegt, anstatt ihn zu brechen, zur zweiten Impotenz erhebt; ihn nämlich bis zu einem Grade verstärkt, der jedes Gegenzaubers spotte; so dass Cintio's Ehe mit Emilia aufgelöst werden müsste. Der Astrolog, der Zauberei auf Meistgebot treibt, streicht als Schwarzkünstler die Mindergebote gleich mit vom Brett; verheisst dem Massimo, der ihm ausserdem noch zwei werthvolle Silberschaalen verspricht, als Auferwecker, die Wiederherstellung; und als Todtenbeschwörer das Gegentheil dem Camillo, welcher eben eine reiche Erbschaft in Silbergeschirr gemacht, die der Astrolog, um dem Camillo Pocosale die Mühe des Versprechens zu ersparen, ohne weiteres durch die natürliche Magie einer langfingerig-prestidigiatorischen Geschwindigkeit in seinen Reisekoffer zu zaubern, den unerschütterlichen Entschluss gefasst hat. Zu dem Behufe macht er sich gegen Cintio anheischig, einen jungen Mann hervorzubringen, den man bei Emilien in einem der Lage Cintio's entgegengesetzten Zustande finden soll. Das geht nicht, das würde Emiliens Ruf untergraben, eifert der edeldenkende Cintio, und verwirft das Zaubermittel. Der Astrolog zuckt mitleidig die Achseln über die Sancta simplicitas eines seynwollenden Spado, der den Zweck will und nicht das Zaubermittel; ein Mittel wonach die grössten Potentaten alle zehn Finger ausstrecken würden, wenn sie ihren Vortheil dabei fänden. Cintio giebt schliesslich nach, und stellt es dem Nekromanten anheim, einen solchen jungen Golem zu dem Zweck in's Leben zu rufen. Der junge Golem, von der Natur schon dazu gebildet aus Lehm mit blutwenig Salz, unser Camillo Pocosale, steht fix und fertig vor dem Astrologen da,

1) Heinr. IV. 1. Thl. A. 3. Sc. 1.

des Winks gewärtig. Er soll sich in eine Kiste legen; die Kiste wird in Massimo's Haus getragen, neben Emilien's Bett gestellt, mit dem Vorgeben, dieselbe enthalte den auf Cintio zu wirken bestimmten Zauber der Wiedererweckung; und mit der Einschärfung: die Kiste bei Lebensgefahr nicht zu berühren, denn sie stecke voll von allen möglichen Geistern, nur keinem menschlichen. Emilia werde darum wissen; und mit der Kiste allein bleiben. Das Weitere ergiebt sich von selbst — l' Italia farà da sè. Nach einigen Einwendungen fügt sich der Golem-Jüngling in die ihm bevorstehenden Vorstudien zur Auferstehung. Den Massimo, der nach ihm eintritt, macht der Todtenerwecker auf die Auferstehung gefasst: der Kasten enthalte einen „redenden Leichnam", welchen die Geister (wahrscheinlich die von Diderot's Bijoux parlants) während der Nacht würden in eine Thätigkeit versetzen, „als gält' es zu vollbringen Thaten der Nothwendigkeit", oder Thaten der hohen Actions- und Agitations-Politik. Dem Zauber widersteht kein eheliches, in Winterschlaf erstarrtes Murmelthier. Aber — warnet der Astrolog — wem sein Leben lieb ist, bleibe fern von dem Kasten. Fragt nur meinen Diener Nibbio[1]) da, was er in einem solchen Falle hat passiren sehen? Nibbio, der gelungenste und zugleich älteste Gauner-Bediente, als treuer Diener eines Herrn wie der Astrologo — Nibbio, natürlich gleich bei der Hand, um den Lügenentwurf seines Herrn und Meisters in's Grosse und so schreckenvoll wie möglich auszumalen, erzählt von den Feuerflammen, die aus der Lade hervorbrachen; zunächst über dem Kopf des Unglücklichen zusammenschlugen, der die Lade zu öffnen sich verwogen, und dann über das Haus herfielen — und es so vollständig verbrannten — ergänzt der Astrolog — dass vom Haus kein Stäubchen Asche übrig blieb.[2]) Und — nimmt „Hühnergeier" wieder auf — und wie erging es den Mauthnern, die unsere Reisekoffer nach Versteuerbarem durchsuchten? Astrol. Erzähl' doch, ich bitte dich! — Nibbio. In Frösche wurden sie verwandelt, und koaxen noch heute dort im Graben vor dem Stadtthor, und schreien den Leu-

1) Nibbio bedeutet „Hühnergeier."

2) Ed arse in guisa che nè pur la cenere
Ne restò (III, 4.)

ten die Ohren voll, die da kommen und gehen. Massimo. Wo geschah das? Nibb. In Adrianopel. Ein Paar Reisende in Venedig, die es mitangesehen, könnten auch davon erzählen; dessgleichen zwei aus Genua. . . . Drum seyd gewarnt! — Massimo segnet und bekreuzt sich im Stillen und wird die Kiste gewähren lassen, unbehelligt. Allein geblieben mit Nibbio, entwickelt der Astrolog seinen Plan, ein Meisterstück der hohen Nekromanten- oder Reactivirungs-Politik. Während der Golem-Jüngling in der Truhe, unser Camillo Pocosale, zu Massimo hinüber gebracht wird, um in Emiliens ehelichem Schlafzimmer seine Zauberkraft wirken zu lassen, hat schon der Astrolog Camillo's Zimmer in Beschlag genommen, und daselbst Kisten und Kasten ausgeräumt, und Gold und Kostbarkeiten und geerbtes Silbergeschirr, was nur von Geld und Geldeswerth sich fortschaffen lässt, zusammengerafft, und in Camillo's Bettlaken, zum Bündel zusammengeknüpft, dem unten schon aufpassenden Nibbio in die Arme geworfen — und auf und davon nach Venedig unter den Schutz des geflügelten Löwen, der, als Löwe vom Handwerk, um jene Zeit gerade ganz Cremona eingesteckt hatte, und daher den langen Fingern durch die Krallen sah; vorausgesetzt, dass die langen Finger nicht ihm in's Handwerk pfuschen. Von Venedig nach der Levante war zur Zeit des Astrologen ein Katzensprung; nicht nur für den venetianischen Löwen, auch für alle und Jeden, die er unter seine Flügel nahm. Camillo Pocosale, der inzwischen zum Salzlos auch ein Silberlos wird geworden seyn, wird in seinem wohlverschlossenen Sarge, der Auferstehung entgegensehend, das Nachsehen, und das nicht einmal haben, bis er vor Hunger und Liebe nach Hülfe schreit, und als Dieb oder Ehebrecher festgenommen wird. Dahin zielt der Plan; aber der Astrolog denkt und Gott mit Hülfe des Dichters lenkt.

Zu seinem Schrecken erfährt Fazio von Temolo die Geschichte mit dem Kasten, und fürchtet, der Astrolog, hinter dem auch er den Fuchs zu wittern beginnt, für den ihn Temolo gleich erklärt hatte, — der Astrolog möchte sich inzwischen mit Massimo geeinigt, und die Kiste, zu Gunsten Emilien's, und als Liebeszauber für Cintio, in ihr Schlafgemach haben stellen lassen. Beide berathen noch, wie und wo Cintio in aller Eile aufzutreiben, als Fazio den Kasten erblickt, den, von Nibbio ge-

führt, ein Facchino herträgt. Temolo hat Flugs sein Plänchen geschmiedet, entfernt sich schnell und kommt gleich wieder gerannt, schreiend aus voller Kehle: der würdige Mann, der kenntnissreiche, tugendhafte Astrolog, wird ermordet: Zu Hülfe, zu Hülfe, eh' es zu spät ist. Nibbio läuft denn auch, was er laufen kann, seinem Herrn zu Hülfe, die Richtung einschlagend, die ihm Temolo bezeichnet. Der Träger weiss nicht, was er mit dem Kasten anstellen soll. Temolo weist ihn damit in Fazio's Haus, der die Kiste vom Facchino in Lavinia's Zimmer solle tragen und dort niederstellen lassen. Fazio besorgt diess. Inzwischen kommt Cintio. Temolo schickt ihn zu Lavinia hinein, die sich um ihn ängstige, und folgt nach in's Haus, um die Teufelskiste, von deren Inhalt er natürlich keine Vermuthung hat, zu zerschlagen und die Stücke in's Feuer zu werfen.

Mittlerweile hat Camillo in seinem Kasten unfreiwillig das Gespräch zwischen Cintio und Lavinia behorcht, woraus er ihr eheliches Verhältniss sogleich entnimmt. Im selben Augenblick ist man auch schon in's Zimmer gedrungen; der Kasten wird aufgebrochon; Camillo entspringt und läuft geradenwegs zu Abondio, Emilia's Vater, dem er Alles erzählt. Cintio weiss sich die Verwechselung nicht zu erklären; er weiss blos, dass er alle Ursache hat zu verzweifeln, da Abondio, und durch diesen auch sein Pflegevater Massimo, von Allem unterrichtet ist. Hier thäte ein Wunder, ein hülfreicher Zauberer, ein rettender Genius noth, um Cintio, und mit ihm Fazio und Lavinia aus dem umstrikkenden Netze dieser Verwickelungen zu erlösen. Das Wunder ist geschehen, der hülfreiche Zauberer gefunden, der rettende Genius erscheint — Alles zusammen in der Person des Massimo selber, der neben dem Pflegevater von Cintio sich auch noch als Vater von Lavinia ausweist. Temolo ist der Herold der die Freudenpost zuerst bringt. Massimo bestätigt sie durch eine Alles aufklärende Erzählung; eine kleine abenteuerliche Reisenovelle: Wie er, aus seiner von den Venezianern (als eben so vielen Astrologen) geplünderten und in Besitz genommenen Vaterstadt Cremona vertrieben, und als Geächteter nach Calabrien geflüchtet, wo er unter einem angenommenen Namen sich mit einem Mädchen vermählte, die ihm eine Tochter gebar. Wie er nach einiger Zeit — als Cremona von französischen, mit einer Armee

kaiserlicher Astrologen verbundenen Nekromanten den langen Fingern der venezianischen Schwarzkünstler wieder entrissen worden und in die ihrigen übergegangen war — wie er dann mit dem Vorgeben, in Familienangelegenheiten, nach seiner vermeintlichen Geburtsstadt Alexandrien reisen zu müssen, nach Cremona zurückkehrte, um in den Wiederbesitz seines ihm confiscirten (oder astrologisirten) Vermögens zu gelangen. Wie aber darüber — da von Nekromanten nicht so leicht etwas wiederzubekommen — eine so lange Zeit hinging, dass ihm seine Frau mit dem Töchterchen nach Alexandrien entgegeneilte, während er nach Calabrien zurückgekehrt war, um sie von dort abzuholen. Kurz über dem gegenseitigen Einanderaufsuchen und Blindekuhspielen auf Reisen verlor sich das Ehepaar für immer aus den Augen, bis der unglückliche Vater nun in dem Hause des Fazio, wo sein Weib, wie schon erwähnt, vor sechzehn Jahren mit dem damals fünfjährigen Kinde nach langem Umherirren Aufnahme gefunden, letzteres allein wiederfand, und als Gattin seines Pflegesohnes Cintio, und in dem Augenblicke, wo er die Aermste mit den heftigsten Vorwürfen überschüttete, bis sie, in Thränen gebadet, zu seinen Füssen, zur Rechtfertigung ihrer Herkunft, den Namen ihrer Eltern angab. Abondio, Emilia's Vater, findet sich in die Auflösung, in die der Komödie sowohl, wie in die zu seinem Troste doch nur scheinbare Ehe Cintio's mit seiner in statu quo ante zurückerhaltenen Tochter, um so bereitwilliger, als er in dem jungen Camillo einen durch Familien- und Vermögensverhältnisse ausgezeichneten Schwiegersohn bekommt. Denn selbst dem Vermögen des Camillo liess der Dichter kein Haar krümmen; der als Schutzgeist den Bedrängten und den Schelmen als Strafengel mit dem hellglänzenden, Lachen und Ergötzen flammenden Schwerte von der Komödien-Nemesis bestellte Dichter. Ein Strafengel, aber mit der Ruthe, die sich die Frevler der Komödie, wie der Tragödie, selber auf den Rücken binden, und die nur in der Hand des Dichters zur feurigen Ruthe, oder zum flammenden Schwerte, erglüht. Der Astrolog, in seiner diebischen Habsucht, möchte sich auch die ihm von Massimo versprochenen silbernen Schalen nicht entgehen lassen. Was inzwischen vorgefallen, davon hat der Zauberkundige nicht die entfernte Ahnung. Er hält sich seines Raubes und des Gelingens

seiner hohen Politik so sicher, dass er dem Temolo seinen Mantel borgt, um darunter, wie dieser nun ihm, dem alten verschmitzten Fuchs aufbindet, die zwei silbernen Schalen verbergen zu können, die er ihm von Seiten seines Herrn, des Massimo, bringen soll. So findet ihn, im leichten Wämschen ohne Mantel, sein Diener Nibbio mit der überraschenden Nachricht, dass sie keinen Augenblick Zeit zu verlieren haben, wenn sie ihr Heil in der Flucht suchen wollen. Unsere Sachen aber, im Gasthof — fragt der geprellte Fuchs im blossen Wams — sollen wir die im Stiche lassen? — Eilt ihr nur schnell nach dem Hafen und versichert euch einer Barke — drängt Nibbio — ich laufe inzwischen in den Gasthof, und folge euch gleich nach. — He, Nibbio — ruft ihm der davoneilende Astrolog noch zu — nimm ja unsere sämmtlichen Sachen im Zimmer des Hotelwirthes mit, und wo möglich auch von dem seinigen, was sich irgend erwischen lässt. [1]) „Das braucht ihr mir nicht erst zu sagen", giebt ihm Nibbio mit auf den Weg (L'avvertimento è superfluo), und hält noch einen kurzen Schlussmonolog, worin er den festen Vorsatz ausspricht, die Sachen des Astrologen mit Allem, was drum und dran hängt, aus dem Gasthof abzuholen, aber — auf Nimmerwiedersehen. Er findet es gerathener, seinen Herrn nicht nach der Picardie [2]) zu begleiten. Dann mit einer Wendung an die Zuschauer:

Wundert euch nur nicht,
Wenn ihr den Astrologen nicht gar sonderlieh
Befriedigt seht vom Ausgang der Komödie.
Denn Kunst, die der Natur nachahmet, duldet nicht,
Dass arger Schelme böses Thun ein anderes,
Als schlechtes Ende nehme. [3])

1) Non lasciar cosa nostra nella camera
Dell' oste; anzi se puoi far netto, pigliane
Delle sue.

— 2) Ch'io mi trovi in Piccardia, Anspielung auf impiccare, „aufknüpfen."

3) perchè l'arte, ch'imita
La natura, non pate ch'abbian l'opere
D'un scellerato mai, se non mal esito.

„Der Natur nachahmt" — der Natur nämlich, deren Gesetze in der Menschengeschichte mit derselben unentrinnbaren Folgenothwendigkeit walten, wie in der äussern Schöpfung. Die Astrologen von allen Grössen und Gattungen, sie werden mit ihren Werken zu Schanden: kleine und grosse; Solche die Zimmer ausräumen und das darin befindliche Erbeigenthum und geerbte Silbergeschirr mitnehmen; und Solche, die ganze Provinzen und Länder, in einen Bund zusammengepackt, ihrem Raubgenossen, ihrem Nibbio, auf deutsch „Hühnergeier", oder wie der Raubvogel sonst heissen mag, zuwerfen und mit ihm die Beute theilen, oder auch nicht; sondern, wie Ariosto's Astrolog seinen Nibbio, den Helfershelfer als blossen Packesel brauchen, und ihn mit einem Bund Stroh abfinden. Kleine und grosse Adnexions-Politiker, mit gewöhnlichen langen Fingern, und die mit dergleichen Fingern von Gestalt gezogener Kanonen, sie nehmen, — nur Einige früher, Andere später, — ein gleich schlechtes Ende. Denn das Naturgesetz: Unrechtes Gut gedeiht nicht; Wie gewonnen so zerronnen; Ehrlich währt am längsten; Gewalt vor Recht gilt nicht; Du sollst nicht stehlen, nicht rauben, nicht begehren deines Nächsten Gut, und was der Natur- und Gottesgebote noch mehr sind, — es duldet nicht, dass der Ausgang solcher Politik besser und gedeihlicher sey, als der Anfang; duldet nicht, „non pate", dass die Nekromanten-Politik, deren Ursprung des Teufels ist, nicht zuletzt auch der Teufel hole: ch'abbian le opere d'un scellerato mai, se non mal esito. Kleine Astrologen hängt man, grosse lässt man laufen — das thun die Gerichte; nicht aber die Geschichte, noch die Natur, noch die Kunst, die dramatische voraus, die beiden nachahmt. Nur dass sie ihre kleinen und grossen Astrologen schon nach wenigen Stunden hängt; während die Geschichte, deren fünfter Act oft erst nach Jahren, Jahrzehnten, Jahrhunderten spielt, die grossen Schelme von der hohen Politik aus langer Hand beim Kragen nimmt, und an einen gleich hohen Galgen aufknüpft. Nicht etwa blos in effigie; o nein, sie selbst, ihr Fleisch und Blut: die Geschichte hängt sie in ihren Kindern und Kindeskindern, und streut auch ihre, den Gräbern entrissene Asche und die ihrer Werke in alle vier Winde. „Den Namen des Ungerechten verweht der Wind." Den Namen, den er durch Werke der List und Gewalt, durch Teufelswerke, und Astrologen-

Lügenkünste zu verewigen glaubte, verweht, mit den Werken zugleich, spurlos der Wind; und nichts bleibt von ihm übrig, als ein schwarzer Fleck; sein Brandmaal, das die Geschichtsfälscher umsonst wieder aufschminken mit Purpurfarbe; der schwarze Fleck schimmert durch, und der Purpur erinnert nur an das Glüheisen, das den ewigen Schandfleck aufgedrückt. Nach denselben Gesetzen, wonach schlecht und gewissenlos gebaute Häuser umstürzen, werden auch Staaten und regierende Häuser zusammenbrechen.

Raub und Mord, List und Gewalt, — hören wir von den grünen Tischen herüberrufen — Raub und Mord sind doch nun aber einmal unwiderleglich die beiden geschichtlichen Factoren der Staaten, ihrer Entstehung und ihres Wachsthums! List und Gewalt folglich das Naturgesetz der Staatenbildungen! Und jene Inschrift, die ein Stadtthor an der Stirne trägt: Justitia Regnorum Fundamentum, sie bleibt doch für Jeden, der kein Thor ist, ein palimpsestischer Deckspruch, der den uralten Denkspruch überkleistert: Injustitia Regnorum fundamentum! Zugestanden — aber „geschichtliche Factoren", als „wackere Minirer", und das Fundament, ein unterhöhltes eben, das die wackeren Minirer Hic et Ubique geschaufelt. Sind Raub und Gewalt die faulen, verrotteten Wurzeln aller Staaten: nun so wird diese auch der erste beste Sturmwind beim Schopf nehmen und niederwerfen. Sind alle Staaten von Haus aus Raubstaaten: nun so werden sie auch, wie diese von der Erde vertilgt werden; und am gründlichsten die Staaten, die Raub und Gewalt zum Princip ihres Bestandes machen und als ihr geschichtliches Naturgesetz frech auf ihre Fahne schreiben. Im geraubten Gut, sey es eine Scholle Landes, sey es ein ganzes Land, spukt, wie der Geist eines Ermordeten, der Rachegeist des vergewaltigten Rechtsbegriffs, des göttlichen allgültigen Gebots, und schreit, wie Abels Blut, nach Sühne und Rache, bis sie ihm geworden. Dass ein Dieb den andern, ein Räuber den andern plündert und mordet; dass die Geschichte bisher nur oder doch meist nur Raubstaaten in ihre Denktafeln zu verzeichnen hatte: folgt daraus die Unterschiedslosigkeit von Recht und Gewalt, und dass es kein anderes Recht giebt, als die vollzogene Rechtskränkung? das Recht des Stärkern und der Gewalt? — Die Wesenheit eines ewig gültigen Rechts-

begriffes von allgemeiner Wahrheit, der von haltlosen, dilettantischen Halbköpfen für einen Unbegriff oder conventionellen Begriff erklärt wird, beweist nichts unwidersprechlicher, als sein Gegensatz und Widerspruch: die Realität der Gewalt. Giebt es kein Recht, so giebt es auch kein Unrecht, folglich keine Gewalt. — Gegen das Himmelschreiende solcher Wegleugnung der brutalsten Wirklichkeit, oder Entwerthung derselben zu einem blos zeitgültigen Scheinbegriff, erhebt Abels Blut eben seinen Einspruch, das zum Himmel schreit. Wie? Ich hätte nicht mehr Recht auf mein Leben und meine Person, als der, der mir jenes nimmt, und diese knechtet? Und dieses Recht wäre kein allgemein für alle Zeiten und Menschen gültiges Urrecht? In dem Eigenthumsrecht auf Leben und Person findet der Rechtsbegriff seinen ersten praktischen Ausdruck. Giebt es aber eine objective Rechtsidee von allgemeiner, ewiger Geltung; so muss und wird an ihr der Gewaltstaat zu Grunde gehen, wie Ninive, und zwar von Rechtswegen und nach dem Naturgesetz der Weltgeschichte, die bekanntlich auch das Weltgericht. Es bleibt daher bei dem Ausspruch im Schlussmonolog zu unserem Negromante:

> Dass arger Schelme böses Thun kein andres, als
> Ein schlechtes Ende nehmen kann.

Es bleibt dabei für ewige Zeiten, und der Spruch verdiente unter die Sterne versetzt zu werden, wenn er nicht bereits dort seit Erschaffung der Welt in Flammenschrift zu lesen wäre, unvergänglich für alle Ewigkeit.

Als Kusshand zum Abschied von unserer Komödie, heben wir noch an ihr hervor, dass sie das erste europäische Lustspiel ist, worin alle Fäden von einer in den Mittelpunkt der Intrigue gestellten Hauptfigur ausgehen. Im indischen Drama, Der Siegelring des Ministers [1]), fanden wir das Virtuosenstück dieses Genres, jedoch von entgegengesetzter, den Intriganten adelnder Tendenz. Molière's Tartüffe wird uns den Negromanten des frommen Betrugs, den Astrologen des 17. Jahrh. und der französischen Gesellschaft unter dem bigotten Regiment Ludwig's XIV. zeigen; den salbungsvollen Astrologen, der die gierigen Hände

1) Gesch. d. Dram. III. S. 204 ff.

nicht allein nach dem Geld und Gut, der sie auch nach der Ehre und dem Hausfrieden der Familien ausstreckt.

Dass die letzte, die fünfte Komödie des Ariosto, La Scolastica, als Fragment zurückgeblieben und, nach seinem Tode, von seinem Bruder, Gabriel, vollendet wurde, ist bereits gemeldet. Die komische Handlung läuft darauf hinaus, dass zwei Freunde, Claudio und Eurialo, junge Studenten in Ferrara, nach verschiedenen Missverständnissen und Täuschungen, ihre Liebchen, die sie als Rechts- und noch mehr Liebesbeflissene in Pavia hatten kennen lernen, heirathen. Claudio erwartet seine Geliebte, Flaminia, die aus Pavia mit ihrem Vater, Doctor Lazzaro, eintreffen soll; Eurialo die seinige, Ippolita, aus derselben Stadt. Ippolita, von einer Herkunft, die noch im Hintergrunde der Zeiten schlummert, lebt zu Pavia in dem Hause einer „Gräfin" schlechthin, einer Contessa, die hinter den Coulissen bleibt, unter Obhut einer alten Dueña, die das Personenverzeichniss als „alte Veroneserin" angiebt, Veronese Vecchia, schlechthin, mit welcher das junge Mädchen entweicht, um unter deren Obhuts-Flügeln in die Arme ihres geliebten Studenten zu eilen. Der freudig überraschte Eurialo empfängt sie im Hause seines abwesenden Vaters, Bartolo, welcher sich auf einer Reise nach Rom befindet, deren Zweck für's erste sein Geheimniss bleibt; auf einer bis auf Weiteres folglich ebenfalls schlechthinigen Reise. Um die Aufnahme der beiden Frauenzimmer, der jungen Ippolita und der alten Veronese, im väterlichen Hause, vor dem Diener, Pistone, zu bemänteln, dem der Alte, während seiner Abwesenheit, die Aufsicht des Hauses anvertraut hatte, giebt Eurialo die Ippolita für die von seinem Freunde, Claudio, erwartete Flaminia, dessen Geliebte, aus, ohne den Freund von dieser kleinen Intrigue zu unterrichten. Der Grund des Verschweigens bleibt unklar. Das Verschweigen fällt in die Kategorie der übrigen vorläufigen Verschweigungen: es ist ein Verschweigen schlechthin; um so mehr, als die Täuschung des Pistone eine bei Claudio zur Folge hat, die eine Katastrophe in dem Verhältniss der Freunde, und Claudio's zur Flaminia, beinahe herbeigeführt hätte, da Claudio sich von Beiden, von der Geliebten und dem Freunde, verrathen glauben muss.

Nun muss noch das Pferd des alten Bartolo, gleich auf der

ersten Station, das Hufeisen verlieren, wiederum schlechthin, damit nämlich der Alte umzukehren genöthigt sey, woraus denn auch die komisch-peinlichsten Verlegenheiten für Eurialo und seine Gäste sich zu entwickeln nicht ermangeln. Im Lustspiel darf der Zufall seinen Schabernack treiben; der Zufall ist der Puck des Lustspiels und mag veranlassen, dass ein Pferd den Huf, aber nicht ein Freund den Kopf verliere, mir nichts dir nichts, mit andern Worten, schlechthin, und blos den neckischen Verwickelungen zu Gefallen; es sey denn, dass der leibhafte Puck die Verwirrungen aus kecker Koboldlaune anrichte durch eine Zauberblume in einem phantastischen Märchenspiel. Doch selbst da ist die Zauberwirkung nur die phantastische Larve eines einleuchtenden psychologischen Motivs, durch welche das innere Seelenleben hervorscheint, wie bei jenen Grotesken die inwendig verborgene Lichtflamme durch die lachende Maske. Um wie vielmehr müssen im nüchtern-verständigen Lustspiel die Spiele des Zufalls aus den Situationen von selbst zu entspringen scheinen, und dürfen nicht von aussen mit der Thür in's Haus fallen. Der Zufall darf auch im Lustspiel kein blinder Zufall seyn, was der grösste Meister unserer Kunst, in seinem Elfenspiel eben durch die Blume, die Zauberblume, zu verstehen giebt. Ihr Saft, in die Augen der Liebespaare geträufelt, macht diese blind gegen die neckischen Verwechslungen. Er aber, der drollige Kobold, der leibhafte Schabernack, Zufall-Puck — Er ist nicht blind, er braucht ja die Schelmenaugen, um die Blume zu finden und die Augen der Schläfer dazu im nächtlichen Waldesdunkel.

Weit lustspielgemässer führt der Zufall in unserer Scolastica das verfrühete Eintreffen des Doctor Lazzaro herbei, in Begleitung seiner Tochter Flaminia; zur freudevollen Genugthuung und Beruhigung des Claudio. Um Vater und Tochter in dem Hause, worin er selber wohnt, einzumiethen, macht Claudio seinem Wirth, Bonifazio, weiss, Lazzaro wäre Bartolo, den der Wirth von Person nicht kennt; was natürlich neue komische Verwechselungs-Situationen zur Folge hat, die aber, trotz Komik, heutigen Tags kein so dankbares Lustspiel-Publicum fänden, wie das von Ferrara seiner Zeit war. Das jetzige, mit allen Lustspiel-Laugen gewässerte Publicum will auch von Verwechslungs-Komik, der

blossen schlechthinigen Verwechslung zu Liebe, schlechthin nichts wissen. Zumal wenn ihm ein Lieblingsdichter, wie Ariosto, eine Komödie Scolastica, als fünfte, vorführte, deren Motive, bei allem Reiz zum Theil neuer komischer Figuren, doch bereits in den frühern Komödien, namentlich in der Cassaria und in der Perle aller Verwechslungs-Stücke, in den Suppositi, auf's ergötzlichste abgespielt worden. Mit Rücksicht darauf scheint uns auch die Vermuthung wohlbegründet, dass unser grosser Komödiendichter die Scolastica, die Jahre lang vor seinem Tode als Entwurfs-Fragment in seinem Pulte lag, desshalb nicht ausgeführt und vollendet habe, weil er als der grosse Dichter, und grosse komische Dichter, der er war, die Schwächen derselben, die Wiederholungen, die ähnlichen Situationen unbeschadet der neuen und mit Meisterhand gezeichneten Figuren, — weil er vor Allem das Missliche einer Komik, blos des Komischen wegen schlechthin, sehr wohl erkannte, und dass er hauptsächlich aus diesem Grunde die schöpferische Lust und das Interesse für seine fünfte Komödie verlor, die leicht das fünfte Rad an seinem Triumphwagen hätte werden können. Für den wackern, von Pigna als vorzüglicher lateinischer Dichter in der epischen Gattung gerühmten Gabriel Ariosto konnte dagegen das fünfte Rad aus dem poetischen Nachlass seines grossen Bruders recht gut die Stelle aller vier Räder an seinem Thespiskarren vertreten, welcher aus dem Prolog und fünften Act besteht, dem fünften Rad zu den vier von seinen Bruder hinterlassenen vier Acten der Scolastica; genauer: zu den $3^3/_4$ Acten, da Gabriel's Ergänzung mit der 4. Scene des vierten Actes beginnt. Die ganze Auflösung hat er hinzuerfunden, die das nöthige Licht über die geheimnissvolle, aus Schuld des verlorenen Hufeisens unterbrochene Reise nach Rom; über der Zeiten Hintergrund, worin Ippolita's Herkunft in ihrer Kinderwiege schlummert — kurzum Licht über alles Aufschlussbedürftige verbreitet, bis in die dunkelsten Winkel hinein. Zwar hatte die sechste Scene des dritten Actes bereits über den Zweck jener Reise ein Lichtchen aufgesteckt, aber noch gedämpft von Helldunkel, bei dessen Dämmerschein der alte Bartolo einem Predigermönch, Frate Predicatore, beichtet, welcher dem Bartolo die Beschwerlichkeiten der Reise für das ihm, dem frommen Bruder, oder seinem Kloster zugewendete Reisegeld ersparen will.

Aus Bartolo's dem Frate vorgelegten Gewissensfragen entnimmt man, dass die Reise eine Bussfahrt, eine Art Tannhäuserreise war; nicht aus Anlass einer selbeigenen Versündigung mit einer Venus im Venusberg, — bewahre; vielmehr nur, weil er hinter dem Berge mit einer solchen Versündigung eines verstorbenen Freundes gehalten, deren Frucht ein Komödien-Kind, ein Kind der Liebe war. Der verstorbene Freund hatte ihn nämlich auf dem Sterbebette, gegen das mündliche Versprechen, die Mutter des Kindes zu heirathen, und das Töchterchen wie sein eigenes zu erziehen, zum Erben eingesetzt. Inzwischen war die Mutter mit dem Kinde verschwunden. Anstatt nun Beide aufzusuchen, um sein Versprechen zu erfüllen, trat Bartolo, in Kraft des Testamentes, die Erbschaft an, Mutter und Kind ihrem Schicksal überlassend. Sein Beichtiger, der Pfarrer, verweigerte ihm die Absolution, bis er den Aufenthalt der Beiden erforscht, und seinem Versprechen gerecht geworden. Diess der Grund seiner Reise über Rom nach Neapel, wohin, wie er erfahren, die Mutter, gleich nach dem Tode seines Freundes, sich von einem Grafen hatte entführen und zu einer heraldisch nicht völlig erwiesenen „Contessa“ hatte machen lassen. Der Frate, nicht so schwierig wie der Pfarrer (Piovano), redet ihm die Gewissensscrupel aus und meint:

Es gäbe keine heiligen Verpflichtungen,
Die man nicht durch Almosen könnt' beseitigen.

Non si trova al mondo si forte obligo
Che non ci possa scior con elemosine

Auf der Höhe der Verwickelung des Verhältnisses zwischen Eurialo und Ippolita, welche für Bartolo nur eine hergelaufene ist, die er niemals als Schwiegertochter anerkennen werde, erfährt er nun von Doctor Lazzaro aus Pavia die nähere Bewandtniss mit der Ippolita, und findet in ihr die Tochter seines verstorbenen Freundes wieder, die er mit seinem Sohne Eurialo vermählt. Er ladet den Doctor Lazzaro sammt Familie in sein Haus, um daselbst die Doppelhochzeit, des Claudio mit Flaminia, und seines Sohnes Eurialo mit Ippolita, zu feiern. Ippolita's Dueña, die Veroneserin, hatte sich unterdessen in der Verwirrung, aus Schrecken vor Bartolo, in einen Speiseschrank geflüchtet, und sich daselbst

in ihrer Angst so tief in eine Flasche Malvasier verkrochen, dass sie nun, nachdem das häusliche Gewitter ausgetobt, daherkommt wie der anticipirte Hochzeitsrausch in Person, und schwebetaumelnd wie ein Irrwisch. Riccio der Diener der Contessa, der die beiden entlaufenen Frauenzimmer zurückholen sollte, und in welchem Bartolo, als vormaligen Diener seines verstorbenen Freundes, einen Legitimationszeugen mehr behufs Recognition der Ippolita erkannt hatte, dieser Riccio ruft vor Thoresschluss beim Anblick des in Weindunst taumelnden Dueña-Irrwisches:

Wie ein Rubin so glüht die alte Eselin.
Come un rubino è rossa la vecchia asina.

Da wundert man sich noch, dass bei solchen Dueña's, solchen Ammen, bei Lustspielheldinnen, wie die Lena, bei Dienern, die aus dem Prellgarn, womit sie alte Väter umspinnen, das Intriguengewebe der Komödie zetteln; in einer Komödie mit einem Wort, die aus armer Mädchen Schmach und Schande komisches Capital macht — dass in Lustspielen solchen Schlages ein Dichter, wie Ariosto, keine Liebesscenen einflocht! Vermeidet er doch die armen Opfer solchen Skandalkitzels, nach Vorgang der römischen Palliata, auf die Bühne zu bringen, für die Aermsten eine Schandbühne. Oder stellt sie doch mindestens, wie z. B. die Polinesta in den Suppositi, verhüllt gleichsam vom Bussschleier ihrer peinlichen Situation, an den Pranger, den schlimmsten, den es giebt, — an den Pranger der Lächerlichkeit. Mädchen in der Lage und Liebesscenen? In einem Lustspiel vollends! Vor dessen Beginn sie schon zu traurigen Heldinnen des schmachvollsten Lustspiels gestempelt worden! Liebesscenen, an sich von fraglicher dramatischer Wirkung, vermochten nur die grössten Meister der Kunst durch die Zaubermacht des poetischen Genies als dramatisches Motiv zu verwerthen. Liebesscenen befleckter Liebe, in der Ariosto-Komödie, eine komische Seite abzugewinnen, musste dem, nächst Gottfried v. Strassburg, grössten Dichter entzückungstrunkener Liebeslust, musste dem Dichter von Angelica's und Medoro's Liebeswonnen, am tiefsten widerstreben; ihm, der den sinnlichsten Liebeszauber durch die todesfreudige Allgewalt der Leidenschaft zu der idealen poetischen Liebesseligkeit der Troubadouren-Liebe läuterte und weihte. Gefallene

Liebesheldinnen sind poetisch nur in der grossen Läuterungstragödie möglich; nur wie die Bajaderen in den feurigen Armen eines durch die Feuerqual der Liebes-Prüfungen die Seele reinigenden Gottes Mahadö möglich. Im Lustspiel, im kunstberechtigten Lustspiel, völlig undenkbar; an den Schandpfahl einer Liebesscene angekettet: eine Schmach für den Dichter. Und im sogenannten bürgerlichen Trauerspiel eine solche Heldin der Schande, sich krampfhaft in Entehrungsschmach zerarbeitend, und gar im blossen Schmutz dieser Schmach, ohne Liebe — eine Maria Magdalena, blos als befleckte Sünderin, die nicht allein nicht viel, die gar nicht geliebt, mit kaltem Herzen sich hat entehren lassen — pfui über die ekelhafte Fratze, um so ekelhafter und verdammlicher, wenn sie durch einen Anstrich von scheinpoetischer Virtuosität den literarischen, ob solcher genialisch-genitalischen Schöpfung staunenden Janhagel in Entzückung versetzt, und die Affen der ästhetischen Kritik zu lobpreisend-enthusiastischer Selbstbefleckung kitzelt. Das Schauspiel „Maass für Maass" wird uns lehren, wie ein Dichter ähnliche Motive der gemeinen Schande adelt, und mit welchem Alles vergoldenden, heiligenden und verklärenden Mahadö-Feuer ein Dichter selbst in die Schlammhöhlen verpesteter Lusthäuser hinunterleuchtet. Mit welchen kathartischen Zwecken und Intentionen, mit welcher polemisch-geisselnden Komik aber, bei aller Wahrung objectiver Kunstgemässheit und ungetrübter Kunstheiterkeit; mit welcher scheinbar leichtfertigen, im Innersten unerbittlichen Strenge das ächte Dichtergenie auch in der Komödie die Motive des gemeinen Schelmentrugs und der skandalösen Buhlliebe zu Nutz und Frommen der Geschmacks- und Sittenläuterung verwendet, und gleichsam mit dem Pestessig poetisch eifervoller Ergötzungslust die gemeine Lust an schmutzigen Schwindelstreichen und schmutzigen Liebesfreuden desinficirt und so zu sagen rein lacht: das haben uns schon die Plautus-Komödien, und in noch höherm Maasse, wie uns däucht, nun auch die Lustspiele des Ariosto gelehrt, deren Komik jenen Abschiedsspruch am Schluss des Negromante als den eigenthümlichen Intentions-Gedanken des Dichters durchhin athmet; jenes mahnungsvolle non pate, jene nachdrückliche Betonung des ewigen, blos von der Selbstzwecks-Aesthetik geleugneten und perhorrescirten Kunst- und Naturgesetzes: dass alles Unsittlich-

Schlechte weder in der Kunst, noch in der Natur, weder im Leben noch in der poetischen Nachahmung desselben, im Drama, seiner Vernichtung entgehen könne. Ein zweites Beispiel solcher poetisch-kathartischen, nicht lehrhaft und in Sentenzen, sondern aus allen Poren des Kunstganzen gleichsam strahlenden und lachenden Busengedankens wird uns, fürchten wir, kaum mehr die italienische Palliata darbieten. Wir werden noch eine oder die andere, in Bezug auf vis comica, mit Ariosto's Lustspielen nicht ohne Glück wetteifern sehen; vielleicht auch in Betreff der Figurenzeichnung, des ächten Komödientons und Styls, demzufolge die Personen ihre Sprache, die Allerweltssprache, nur nicht die des Dichters reden sollen; die bürgerliche Umgangssprache, durch die beileibe keine geputzt-literarische Phrase, kein Lyrismus hervorklingen darf; am allerwenigsten wo die Lustspielfigur von Geist und Witz sprüht — eine Kunst, worin uns Ariosto, und nach ihm Molière, als die grössten Meister der classisch-romanischen Komödie erscheinen. In allen diesen und ähnlichen Eigenschaften wird so manche italienische Palliata des 16. Jahrh. mit den Komödien des Ariosto vielleicht um die Palme ringen dürfen; nur nicht in Absicht jenes innersten, das ächte Dichtergenie eben kennzeichnenden Läuterungsmotivs, das jedes poetische Kunstwerk, das tragische, wie das komische, als sein Nervengeist, seine unsichtbare Seele durchdringt und belebt. Damit im Zusammenhange steht auch die feine Kunsttechnik, das tiefe Verständniss der Gliederung und Architektonik, die harmonische Einheit im Gesammtorganismus der Dichtung, die als ein poetisches Kunstganze sich dann eben nur darstellt, wenn sie von einem stetigen, den Plan des Ganzen beherrschenden, ernstgestimmten Zweckgedanken beseelt wird, dem einzig vorbehaltlich-subjectiven Momente im Kunstwerk — gegenüber seinen Figuren des Dichters Geheimniss —; während alle andern Gestaltungsmomente sich objectiv auszuprägen, selbständig seinem Innern zu entschweben, und in vollkommner Freiheit sich plastisch rein von ihm abzulösen scheinen. Die blosse, frivole Belustigungs-Komik wird, bei dem grössten Talent, auch keine vollendete Kunsttechnik, ja selbst keine bündige, planmässige, niet- und nagelfeste Structur aufweisen können. Der Geist der Composition ist der göttliche Geist, der Ruach Elohim, der mit tiefem Gestaltungs-

Ernst über den Bildungen schwebt. Vielleicht giebt uns die in Prosa geschriebene Musterkomödie des

Cardinal Bibbiena

den Beleg dazu; die Schoosskomödie von Päpsten und Fürsten; die mit Ariosto's Komödie überhaupt um den Preis der komischen Kunst und Wirkung wettstreitende

Calandria.

Die Calandria-Komödie trägt die Farbe, nicht blos der Sitten der Zeit, sondern auch der Sitten und des Charakters ihres Verfassers. Bernardo Divizio, von niedriger Herkunft, geb. 4. August 1470 zu Bibbiena im Casentinischen (Toscana) — Geburtsort auch des Epikers und Burlesken-Dichters Franc. Berni — verstand es, wie Tiraboschi [1]) sich ausdrückt, Geschäftsthätigkeit und Liebesfreuden zu verbinden. Von letzterer Fähigkeit zeugt sein Briefwechsel mit Bembo, einem Cardinal vom selben Gepräge, worin beide Cardinäle, damals noch in petto, sich ihre Herzensangelegenheiten mittheilen sub rosa et sigillo, und von ihren Galanterien und Liebesabenteuern unter angenommenem Namen sich unterhalten. Von seinem Beruf und Talent zu diplomatischen Geschäften legte Divizio oder Dovizi, als Geheim-Secretär des Cardinals Giov. de' Medici, unverwerfliche Proben in dem, nach Julius' II. Tode, behufs Papstwahl gehaltenen Conclave ab, worin der Geheimsecretär das Bedenken der Wahlcardinäle wegen des noch jugendlichen Alters seines Herrn durch die vertrauliche Eröffnung hob, dass der Kirchenfürst, sein erlauchter Gebieter, Cardinal Giov. de' Medici, an einem geheimen Uebel, einem Abscess leide, und zwar an der zur Einnahme und Besetzung des heiligen Stuhls prädestinirten Stelle. Paulus Jovius, ein zeitgenössischer Schriftsteller, berichtet darüber eine Variante, wonach das geheime Uebel dem Geheimsecretär die vertrauliche Eröffnung erspart, und diese selbst übernommen hätte, mit so überzeugenden Gründen, dass die Cardinäle Hals über Kopf die Wahl vollzogen, nicht nur bei verschlossenen Thüren,

1) Vol. XII. p. 1908 ff.

sondern auch mit zugehaltenen Nasen. [1]) Das öffentliche Geheimniss führte aber, nach Ernennung des Cardinals Joh. de' Medici zum Papste Leo X., das Conclave noch ganze acht Jahre bei den zugehaltenen Nasen herum, bis ein polarisches Geheimübel von galanterer Natur so ungalant war, die bei der Wahl gehegten Hoffnungen des Conclave durch Leo's X. 1521 erfolgten Tod zu erfüllen. Doch hatte der Papst einen Beweis seiner Dankbarkeit, die er dem Geheimübel nicht an den Tag legen konnte, seinem Geheimschreiber, Bernardo Divizio, wenigstens noch in demselben Wahljahre durch dessen Ernennung zu seinem Schatzmeister, und bald darauf (23. Sept. 1513) zum Cardinal Bibbiena, gegeben. Leider hielt die Dankbarkeit des Papstes nur so lange vor, bis Cardinal Bibbiena's Ehrgeiz von der Rothglühhitze des schon erworbenen Cardinalhutes sich bis zur Weissgluthhitze der noch zu erlangenden Tiara in dem Feuer entzündet hatte, welches König Franz I. heimlich schürte. Nächst Liebesgluth verheimlicht sich nichts so schwer, als die Zehrgluth des Ehrgeizes, insonders vor den Augen eines mächtigen Beschützers, nach dessen mit Sehnsucht erwartetem Tode der Tiara-Ehrgeiz brennt; und eines Beschützers gar, wie Leo X., der, nächst dem Abscess, seinem mit allen Dankesehren überhäuften Schützling die Tiara zu verdanken hatte. Als der Papst die Gefahr bemerkte, beeilte er sich, eh' es zu spät war, seinem Cardinal von der innerlich verzehrenden Gluth des Ehrgeizes homöopathisch durch S o d b r e n n e n zu curiren, das schon nach wenigen Stunden den Günstling nicht nur vom Ehrgeiz; das ihn zugleich auch von allen Uebeln dieser Welt am 9. Nov. 1520 befreite. So berichtet derselbe Paul Jovius in seinem Elogium des Bernardo da Bibbiena, und bestätigt ein anderer Schriftsteller [2]), welcher meldet,

1) Fuere qui existimarent vel ob id seniores ad ferenda suffragia facilius accessisse quod pridie disrupto eo abscessu qui sedem occuparat, tanto fetore ex profluente sanie totum comitium implevisset, tanquam a mortifera tabe infectus, non diu supervicturus esse vel medicorum testimonio crederetur. (Vita Leon. X. l. 3. p. 104 ed. Fior. 1551.) — 2) Pâris de Grassis, Diarium citirt v. Hoffmann in dessen Nova Collectio Scriptor. t. I. p. 441. Vgl. die Vita d. Bernard. Dov. Bibb. von Canonic. Bondini: Il Bibbiena ossia il Ministro di Stato etc. Livorno 1578, u. Tirab. a. a. O. pag. 1908.

dass bei der Leichenöffnung Spuren vom Sodbrennen, oder wie es im Diarium euphemistisch heisst, „Spuren von Gift" in den Eingeweiden gefunden wurden.

Eines solchen schliesslichen Huldbeweises von Seiten seines durch ihn zur Heiligkeit gelangten päpstlichen Freundes und Gönners hatte sich Cardinal Bibbiena schwerlich versehen, als seine Commedia, La Calandria, oder La Calandra, mit grossem Pompe zum erstenmal in Rom[1]) vor Leo X., der Isabella, Gemahlin des Prinzen von Mantua, zu Ehren, aufgeführt ward; per nobiles Comoedos, „von adeligen Schauspielern," schreibt unser P. Jovius[2]), zum grossen Ergötzen des Papstes, der von einer erhöhten Tribune aus zusah (e conspicuo loco) und seines erhabnen Gastes, der anwesenden Prinzessin. „Denn Bibiena" — fährt Jovius fort — „war auch ein gar wunderbarer Meister in der Kunst, durch Amt und Würden hervorragende Männer zu ungezügelter Ausgelassenheit aufzustacheln." (Erat Bibiena mirus artifex hominibus aetate vel professione gravibus ad insaniam impellendis.) „Für welche Art von Menschen der Pontifex so leidenschaftlich eingenommen war, dass er durch Lob, übermässige Aufmunterung und Geschenke sehr viele aus blossen Thoren zu den lächerlichsten Narren machte" (quo genere hominum pontifex adeo flagranter oblectabatur, ut laudando ac mira eis persuadendo, donandoque, plures ex stolidis stultissimos et maxime ridiculos efficere consuevisset). Das Jahr dieser Aufführung kann Ap. Zeno nicht angeben. Nach einer Mittheilung von Abate Bertinella an Tiraboschi, aus unedirten, in Mantova aufbewahrten Briefen des Baldassar Castiglione, fiele dieser erste Gastbesuch der Prinzessin Gonzaga in Rom in das Jahr 1514. Hiernächst fand eine Vorstellung der Calandria in Mantua selbst am 21. Febr. 1520 statt, und eine zweite im Februar 1521. Darauf die wiederholte Aufführung zu Rom, gelegentlich eines zweiten Besuches der Prinzessin Isabella d'Este Gonzaga, Markgräfin von Mantua, zur Zeit Papst Clemens' VII. im Jahre 1527, wie Tiraboschi, nach Agnelli's Annalen[3]) vermuthet. Die letzte Darstellung der Calandria lässt Apost. Zeno in Urbino stattfinden. Da-

1) Apost. Zeno Note al Fontan. t. I. pag. 360. — 2) Vit. Leonis X. l. IV. p. 97. — 3) Agnelli, Annal. di Mant. c. 7. p. 858.

hingegen weist Tiraboschi, aus einem undatirten, doch unzweifelhaft zwischen 1504 und 1513 geschriebenen Briefe des Baldassar Castiglione an den Bischof Lodov. Carossa [1]), nach, dass jene mit grosser Pracht in Urbino stattgehabte Aufführung der Calandria die erste und früheste von allen gewesen, und um 1508 zu setzen sey. Von einer spätern prächtigen Vorstellung derselben Komödie zu Lyon 27. Sept. 1548, in Gegenwart von Heinrich II., König von Frankreich, und Königin Catharina von Medicis, spricht der mehrerwähnte Ap. Zeno an der schon angegebenen Stelle. Bei dieser Gelegenheit soll, erzählt Zeno, das genannte königliche Paar an die Schauspieler 800 Doppelgoldstücke vertheilt haben. Von der Aufführung in Lyon 1548 soll auch die erste Anregung zur Einführung des italienischen Theaters in Paris ausgegangen seyn, das bereits unter Heinrich III. festen Fuss daselbst gefasst hatte. Die italienische, unter dem Namen de' Gelosi bekannte Truppe begann 1577 zu Paris im Palais Bourbon ihre Vorstellungen bei ungeheuerem Zudrang, wie ihn, einem Pariser Journal aus jener Zeit zufolge, nicht vier der besten Prediger zusammengenommen hatten. Acht Jahre vorher (1569) hatte die italienische Komödie auch am Baierschen Hofe Eingang gefunden.

Calandro heisst der gehörnte Esel, von dem die Komödie den Namen trägt. Gatte, vermöge seines Stirnschmucks, von Fulvia, fasst er eine leidenschaftliche Begierde nach einem jungen Mädchen, wofür er den in Frauenkleidern ihn krönenden Buhlen seines Weibes hält. Der Buhle ist ein junger Mensch, Namens Lidio, der aus seiner von den Türken eingenommenen Vaterstadt Modon, in Morea, sich mit einem Diener, Fessenio, nach Rom geflüchtet. Mittellos in einer fremden Stadt, entschliesst sich Lidio, seine junge Haut zu Markte zu tragen, und aus der zum Verwechseln mädchenhaften Aehnlichkeit mit seiner verschwundenen Zwillingsschwester, Santilla, ganz nach feiler Dirnen Art, seinen Lebensunterhalt zu gewinnen. Zu dem Zwecke verdingt sich sein Begleiter, Fessenio, bei Calandro als Diener, führt Lidio. als Mädchen unter dem Namen Santilla bei Fulvia ein, und errichtet in dem Hause eine Hörnerfabrik unter den

1) Castigl. Lettere t. I. p. 156.

Augen des Calandro, wovon die Hornhaut dieser Augen nur Santilla's Schürze gewahrt, die als Vorhang vor der Fabrik hängt. Die Original-Komödie zu „Faublas' Abenteuer" im Hause des Marquis de B., wie man sieht, nur unvergleichlich schmutziger im Lustspiel des Cardinals, wo der Hausskandal durch schimpflichen Eigennutz und Geldbedarf, als Motiv des häuslich eingerichteten Ehebruchs von Seiten des Buhlen, auch noch ekelhaft wird zum Anspeien.

Die für ihren Zwillingsbruder Lidio verschwundene Santilla lebt indessen mit Magd und Diener in einem Nachbarhause, unter dem Namen ihres, von ihr ebenfalls vermissten Bruders Lidio in Mannskleidern, und für Lidio von Perillo, einem reichen Kaufmann aus Florenz, gehalten, welcher sie türkischen Piraten abgekauft, die, nach der Einnahme von Modon, sie schon als Lidio verkleidet fanden, und sammt Magd und Diener davonführten. Der Florentinische Kaufmann, Perillo, der sich in Rom niedergelassen, ist mit seinem jungen Handlungsgehülfen, dem vermeinten Lidio, so zufrieden, dass er ihn mit seiner Tochter verheirathen will, wie der Schliesser den Fidelio, wenn es nicht Entweihung ist, Beethoven's himmlische Apotheose ehelich-heroischer Treue in Seraph-Klängen, neben einer solchen Kloake als Lustspiel, auch nur zu nennen.

Seit einigen Tagen ist der wirkliche Lidio, zur grössten Betrübniss der wackern, für den gedeihlichen Fortgang ihres Fabrikgeschäftes besorgten Fulvia, aus der Fabrik weggeblieben; angeblich aus Furcht vor Entdeckung; wahrscheinlicher aber, um Fulvia's Sehnsucht nach ihm noch ergiebiger auszubeuten. In ihrer Liebesverschmachtung sucht Fulvia bei einem Betrüger, der sich für einen Magier ausgiebt, Zauberhülfe. Ruffo, so heisst der Gauner, lässt ihr durch die an ihn abgeschickte Magd die Zusicherung bestellen, dass er ihr den Ersehnten in Mädchenkleidern zuführen werde. Ruffo, der, als Landsmann von Lidio, diesen kennt, trifft mit dem falschen Lidio, mit Santilla, zusammen, hält sie für Lidio, und bestellt ihr die mittlerweile von Fulvia selbst für Lidio erhaltene Einladung. Santillen gefällt der Spass. Die Frauenkleider dazu wird ihre Magd herbeischaffen. So ist sie denn entschlossen, das Abenteuer in ihrem natürlichen Anzuge zu bestehen, als kleine Zwischenerholung von dem ver-

legenheitsvollen Zwange, in den sie ihre Beinkleider, bei der bevorstehenden Vermählung mit der Tochter ihres Principals, versetzen. Unterdessen ist Fulvia's Liebesinbrunst mit ihrer Geduld durchgegangen: sie hat sich in Mannskleider geworfen, um ihren Lidio in seinem Hause aufzusuchen.

Doch unser gekrönter Preishammel, unser Calandro? In welches Stadium ist inzwischen seine Leidenschaft für den Unterrock seines Horndrechslers, des Liebsten seiner Frau, getreten? Er hat seine Leidenschaft dem Fessenio anvertraut. Dieser ist erbötig, ihm dabei allen möglichen Vorschub zu leisten. Sicherheitshalber müsste nur Calandro sich zu der Geliebten wohl verpackt in einem Koffer tragen lassen. Doch wenn der Koffer zu klein wäre? — Was schadet das? meint Fessenio, dann legt man euch stückweise hinein. — Wie das? — Wisst ihr das nicht einmal? Da sieht man, dass ihr nie zu Schiffe gewesen; sonst müsstet ihr gesehen haben, wie man die Hunderte von Menschen in einem kleinen Fahrzeuge unterbringt. Wo fände sich Raum genug für all das Volk, wenn man nicht dem die Hände, jenem die Arme, diesem die Beine, je nach Erforderniss, abnähme, und sie, wie andere Waare, so zusammengeschichtet transportirte? Calandro. Und dann? — Fessen. Im Hafen angelangt, nimmt Jeglicher sein abgeschraubtes Glied und setzt es sich wieder an. Manchmal kommt es freilich auch vor, dass aus Versehen, oder auch zum Possen, Einer des Andern Gliedmaasse sich ansetzt, an Stellen, wo es ihm gerade passt . . . — Calandro. Ich werde mich hüten, dass mir in meinem Koffer ein Glied vertauscht wird. Detaillirter im Text[1]). — Calandro. Doch, wie stellt man das an? Wie legt man so einen Menschen gliedweis aus einander? Und wo? An welchen Stellen? — Fessen. An allen Stellen, je nachdem ihr euch dreht und wendet. Hier, da, dort. Wollt ihr's wissen? — Calandro. Ich bitte dich darum. — Fessenio. Ich will's euch kurz sagen, denn es ist leicht gemacht; es gehört nur ein wenig Zauberei dazu. Ihr müsst nachsprechen, wie ich's euch vorsage, aber mit gedämpfter Stimme; der leiseste Schrei könnte Alles verderben. — Calandro. Ver-

1) Mi guarderò ben io, che non mi sia nel forziero scombiato il membro mio. (II. Sc. 6.)

lass dich drauf! — Fessen. Versuchen wir's zunächst mit der Hand. Gebt sie her, und sagt dabei: Ambracullac. — Cal. Anculabrac. — Fess. Falsch. So müsst ihr sagen: Ambracullac. — Cal. Alabracuc. — Fess. Noch schlechter! Ambracullac. — Cal. Alucambrac. — Fess. Dass dich, dass dich! Passt auf! Sagt: Am. — Cal. Am. — Fess. Bra. — Cal. Bra. — Fess. Cul. — Cal. Cul. — Fess. Lac. — Cal. Lac. — Fess. Bu. — Cal. Bu. — Fess. Fo. — Cal. Fo. — Fess. La. — Cal. La. — Fess. Cio. — Cal. Cio. — Fess. Or. — Cal. Or. — Fess. Tella. — Cal. Tella. — Fess. Do. — Cal. O, Au, Ai, Au, Au. — Fess. . . . Potz Element! Sagte ich euch nicht, ihr dürft nicht schreien? Nun habt ihr den Zauber zu nichte gemacht. — Cal. Den Arm hast du mir zu nichte gerenkt. — Nun bleibt nichts übrig, meint Fessenio, als einen hinreichend grossen Koffer zu nehmen, wo ihr bequem hineingeht. Thu das, stöhnt Calandro, dass ich mich nur nicht muss auseinandernehmen lassen um Gottes Willen, denn dieser Arm schmerzt mich zum Umkommen grässlich. [1])

Man lacht über die Scene aus vollem Halse; auch komisch mag sie seyn, aber von einer Sorte Komik, der man ein Stück guten Glaubens an eine solche, bereits an Blödsinn grenzende Leichtgläubigkeit vorgeben muss. Eine Komik aber auf guten Glauben verschmäht sogar die rechte Posse, wo das Lächerliche immer doch aus natürlichen, gesunden, wenn auch niedrigen und gemeinen Lachmotiven, und mehr improvisirt, als entwickelt wird. Das Komische der Posse unterscheidet sich von der Lustspielkomik u. A. auch durch seinen Stegreif-Charakter; dass es nämlich nicht, wie im Lustspiel, aus dem Gang der Handlung, aus den Charakteren und Situationen fliesst, sondern mehr als unerwartet fertiger Witz und Jux aus der Scene gleichsam herausspringt, und wie mitten in die Zuschauer hinein. Nicht sowohl das niedrige Genre lässt das Komische possenhaft erscheinen, wie das Unvorbereitete, Unmotivirte, dessen Lächerlichkeit zum Theil in der Stegreifwirkung liegt, Einfall-artig, voraussetzungslos, jedoch so, dass es der Person und Scene nicht widerspreche. Das Improvisirte als Ge-

1) — ch' io non mi abbia a scommettere, per l'amor di Dio, perchè questo braccio mi ammazza.

sangstück, ist das Couplet in der Posse. Widersinnig flickt die französische Komödie das Couplet in's Lustspiel ein, wo es für ein gesundes Ohr die Wirkung hervorbringt, wie wenn der Schauspieler mitten in seinem Vortrag einen lauten Nieser von sich gäbe. Die aus Voraussetzungen gefolgerte Komik bringt es im günstigsten Falle zum Spasshaften, das nur den ergötzt, der die Voraussetzung acceptirt, und fünf gerade seyn lässt; wie z. B. hier, die blödsinnige Leichtgläubigkeit des Calandro. Beruht ja doch diese ganze Komödie auf dem guten Glauben an die Abenteuerlichkeit eines imaginären und zu dem Zwecke ersonnenen Naturspiels, um daraus lächerliche Verwechselungen und eine mit dem Zuschauer gewissermaassen verabredete Komik zu erzielen. Passt auf, nun giebt es was zu lachen! Das wird einen köstlichen Spass geben! Dergleichen Empfangsbegrüssung verbittet sich die ächte Lustspielkomik. So lacht man nur dem Spasse entgegen. Denn der Spass macht eben nur Spass, nicht Ernst mit der Komik. Das wirklich oder ernstlich Komische geht so dialektisch aus den Conflicten der Lustspielhandlung hervor, wie das Tragische aus den Collisionen der Tragödie. Der Spass verhält sich zum Komischen wie das durch Vorrichtungen und Apparate zu Wege gebrachte Taschenspielerstückchen zur natürlichen Metamorphose. Das Komische wie das Tragische hat sich uns denn auch als eine solche Kunstmetamorphose, als eine, mittelst Wandlungen durch Passionsstadien göttlicher Lust oder göttlichen Leidens, bewirkte Transsubstantiation erwiesen. Mit Naturspielen darf die ernste Kunst nicht spielen. Die Menaechmen-Komik erscheint uns daher auch von fraglicher Kunstberechtigung; und Shakspeare's „Komödie der Irrungen,“ welche gar eine doppelte Zwillingsbruderschaft in's Feld schickt, wäre eine doppelte Komödie der „Irrungen,“ wenn der grösste dramatische Ideendichter, nächst Aeschylos, nicht auch diesem Stücke einen tiefern Idealkern eingepflanzt hätte, der sich recht gut wird blosslegen lassen. Auch Ariosto's Suppositi-Komödie hat ihre Vorbedingungen zur Verwechslungs- oder Suppositions-Komik; mit dem Unterschiede jedoch, dass bei ihm die Lustspielintrigue, oder ihre Anzettler, schon diese Prämissen aus der gegebenen Situation hervorspinnen; anstatt dass die Calandria ihre lächerlichen Situationen aus einer an sich schon neckischen Zwillings-

geschwisterschaft, aus einem wie eigens dafür geschaffenen Naturspasse ableitet, welcher den Situationen in die Hände arbeitet, auf gemeinschaftliche Belustigungskosten mit dem Dichter. Die Calandria des Cardinals Bibbiena verdankt ihre vergnügliche Wirkung eben so sehr den Escamoteurbechern mit doppelten Böden, wie der Geschicklichkeit des Taschenspielers; verdankt ihre gelungenen Volten nicht minder den aufeinandergeklebten und, wie die Siamesischen Zwillinge, mit dem Rücken gleichsam zusammengewachsenen Figuren ihrer Doppelkarten, als dem kunstfertigen Fingerspiel des Voltenschlägers. Ausserdem hat sich unser Bosco-Cardinal in seinem Komödienhelden, dem Calandro, einen Clown zu Rüpelspässen von der blödsinnig-lustigen Sorte; einen ithyphallischen Gauch in gehörnter Narrenkappe von stupidester Lächerlichkeit als Gehülfen dressirt, der, abwechselnd mit den von witzigen Spurciloquien und den heitersten Zoten gewürzten Fingerkünsten des Taschenspielers, in den Zwischenpausen durch seine märchenhaft sprungfertigen Eselsspässe das Publicum, Herren und Damen, zum schallendsten Gelächter kitzelt.

In der Scene z. B. (II, 9), wo Calandro unter Fessenio's Leitung Uebungen anstellt, um in dem Kasten, worin er zur vermeintlichen Santilla gebracht werden soll, den todten Esel zu spielen, Fessenio's Anweisung gemäss: dass man in einer Holzkiste schlechterdings todt seyn müsse: Cal. Wie? man stirbt darin? (in der Kiste). — Fess. Stirbt, ja. Doch warum fragst du? — Cal. Wetter! Uebel Ding das. — Fess. Bist du schon einmal gestorben? — Cal. Nicht dass ich wüsste. — Fess. Woher weisst du denn, dass es übel Ding, wenn du noch niemals gestorben bist? — Cal. Und du, bist du denn schon mal gestorben? — Fess. Wie oft! unzählige Mal reicht nicht. Jedwede Nacht weiss davon zu singen und zu sagen. — Cal. — Verteufelt schwer das Sterben — wie? — Fess. Nicht schwerer, als Schlafen. — Cal. So muss gestorben seyn? — Fess. Ja, wenn du in den Kasten kommst. — Cal. Und wer wird mich dort sterben? [1]) — Fess. Du dich selbst. Fessenio sagt ihm, wie man das macht: Man drückt die Augen zu, streckt alle Viere von sich, u. s. w. Aber dann — fragt Calandro — dann wieder le-

1) E chi morirà me? — Fess. Ti morirai da te stesso.

bendig werden. Da sitzt der Haken! — Nicht die Spur, — bedeutet ihn Fess. — Mit dem Gesicht nach Oben, spuckst du in die Höhe, schüttelst dich, machst die Augen auf, sprichst Einiges, rührst die Glieder. Wer das zu Wege bringt, der kann gewiss seyn, Freund Calandro, dass er nicht mehr todt ist . . . Cal. So werd' ich denn zu sterben und wieder aufzuleben wissen in meiner Kiste? — Fess. Freilich, Meister Ochsenkopf![1]) — Nun will es ihm Calandro vormachen. Schau her: Hier lieg ich. — Fess. Verdreh das Maul. Noch mehr. Nach der andern Seite. Tiefer. Nun stirb, was Zeugs hält. So ist's gut. u. s. w. Kann's ein abgerichteter Esel in den Zwischenpausen bei Renz besser machen, oder Pierrot in der Pantomime?

Nun aber geht's an's Werk. Alles ist vorgekehrt; Lidio davon in Kenntniss gesetzt; eine Courtisane nimmt, als Santilla, seine Stelle ein. Calandro wird in den Koffer gesteckt, vernagelt und von Lastträgern auf den Schultern fortgebracht. Die Scene mit dem Steuerbeamten ist lustig, und in plautinischem Komödienstyl. Die Träger geben Waare an als Inhalt der Kiste; der Mauthner will sie öffnen lassen; Fessenio, in der Klemme, heisst das Freudenmädchen (Meretrice), die den Transport begleitet, geschwind in Weinen und Heulen ausbrechen. Sie thut es. Fess. giebt einen Todten an. Sbirro. Wer ist's? — Fess. Deren ihr Mann. Seht ihr nicht, wie die Aermste lamentirt? — Sbirro. Warum die Heimlichkeit? Die vernagelte Kiste? — Fess. Die Wahrheit zu reden — um die Herren von der Mauth zu täuschen. — Sbirro. Oho! Und wesshalb? . . Fess. Sie würden uns zurückgejagt haben. — Sbirro. Wie so? — Fess. Der Todte ist an der Pest gestorben. — Sbirro. An der Pest? Und ich, der ihn berührt! Gott steh mir bei! — Fess. Deine Schuld! — Sbirro. Und wohin tragt ihr ihn? — Fess. Wir werfen ihn in einen Graben oder mit der Kiste zusammen in den nächsten Fluss. — Calandro. Halt, Ha! Was? Ersäufen? Mich? todt? Wer ist todt? ich nicht, ihr Racker! — und arbeitet sich durch den Deckel hervor. Ein panischer Schrecken ergreift allesammt; Mauthner, Träger, Meretrice, auf und davon. Calandro bleibt mit Fessenio allein. Der Auferstandene ist fuchswild und will Fes-

1) Madessi padron buaccio.

senio prügeln. Dieser besänftigt ihn mit der Versicherung: Es geschah Alles nur, um ihn nicht als Waare der Mauth verfallen zu lassen, wo er rettungslos mit andern confiscirten Gütern wäre verpackt, zusammengeschnürt, mit Bleisiegeln belegt, und schliesslich als Collo oder Waarenballen verkauft worden. — Cal. Wer war denn aber das gräulich-hässliche Frauenzimmer, das mit den Andern davonlief? — Fess. Wer die war? Du kennst sie nicht? — Cal. Nein. — Fess. Der Tod [1]), der mit dir drinnen in der Kiste steckte . . . Cal. Warum nicht gar! Ich bemerkte ihn doch gar nicht drinnen in der Kiste. — Fess. Du gefällst mir! Bemerkst du etwa den Schlaf, wenn du schläfst; den Durst, wenn du trinkst; den Hunger, wenn du isst? und willst du aufrichtig seyn, so bemerkst du auch jetzt, wo du lebst, dein Leben nicht, und weisst nicht, ob du lebst. — Cal. Wahr: ich seh's ja nicht. [2]) — Das muss man unsrer Eminenz nachrühmen: Sie zählt zu den belustigendsten und geistreich-spassigsten Buffo-Cardinälen der Meretricen-Komödie, der aber auch zugleich einen Prosa-Dialog zu dieser Komödie der „scharlachnen Sünde“ [3]), schrieb von vollwichtigem Lustspielkorn.

Fessenio überredet den Calandro, sich nun selbst auf den Schultern zu Santilla zu tragen, nämlich seine Todtenkiste. Er, Fessenio, wird sich als Schreiner vorstellen; Santilla sey gescheidt: sie werde Alles auf den ersten Wink verstehen. Calandro macht sich denn auf den Weg, und trabt mit seinem Kasten, wie jener skandinavische todte Ritter Olaf mit seinem Sarg auf der Schulter, und klopft auch so, wie dieser, beim Liebchen an, bei Lidio nämlich. Wen findet er hier? Sein Weib! Die feurige Fulvia, die wir in Mannskleidern zu Lidio hatten hineineilen sehen. Calandro, mit seinem Sarg auf der Achsel,

1) Der deutsche „männliche“ Tod bricht dem Scherz die Spitze ab. La Morte stimmt freilich besser zum Freudenmädchen. — 2) Oh buono! tu non vedi anche il sonno quando dormi, nè la sete quando bei, nè la fame quando mangi: e anco, se tu vuoi dirmi il vero, or che tu vivi, tu non vedi la vita; e pure è teco. Cal. Certo no, ch' io non la veggo. — 3) Scarlet Sin ist der Prälaten-Titel, womit der Herzog von Gloster den Cardinal Winchester ehrt:

„Der H— Indulgenzen giebt zur Sünde.“
Thou that giv'st whores indulgences to sin.
(Henry VI. part I. Sc. 3.)

glaubt vor Schrecken und Ueberraschung in seine Kiste zurückzusinken. Durch Lidio von Allem unterrichtet, jagt sie ihren verblüfften Gatten in's gewohnte Bockshorn mit dem Vorgeben: sie sey in der Verkleidung erschienen, um ihn auf frischer That zu betreffen, wirft ihrem Opferstier Händevoll Schmähungen als Opfersalzschrott (mola salsa) zwischen die Hörner, führt ihn nach Hause, und schliesst ihn ein. Das hätte Plautus nicht ergötzlicher erfunden, wenn Plautus Spasses halber eine ähnliche Komödie geschrieben. Unter den Komödien ihres Genres ist die Calandra die hochkomischste; aber ihr Genre ist das niedrigspassigste; eine gemeine Rhypographie, zu deutsch, Schmutzmalerei voll attischen Maremma-Salzes aus den Pontinischen Sümpfen.

Inzwischen ist auch Santilla, die wirkliche, Lidio's Zwillingsschwester, in Frauenkleidern bei Fulvia gewesen, in dunkler Kammer. Welches Rendez-Vous in einer vor einem Papst und einer Prinzessin-Braut gespielten Komödie! Ein Rendez-Vous das eigentlich in Lichtenberg's berühmte Auctionsliste der merkwürdigsten Raritäten gehört, worunter das weltbekannte Messer ohne Stiel und Klinge und das Loch von Messing. Die Folgen des Rendez-Vous sind so fürchterlich, dass Fulvia Hals über Kopf den Nekromanten rufen lässt, schleunigst mit einem Spiritus familiaris vom kräftigsten Gegenzauber herbeizueilen. Irgend ein tückischer Kobold hätte ihren Lidio in ein Frauenzimmer verwandelt. Schon ist Ruffo zur Stelle. Fulvia stürzt ihm mit Italien's Schmerzensschrei entgegen über Lichtenberg's Auctions-Messer. Fulv. La prima cosa, che se gli renda il coltel della guaina mia; intendi? Den italienischen Schmerzensschrei würde selbst Lichtenberg nicht zu verdeutschen wagen. Ruffo aber vermisst sich, mit Hülfe des Spiritus familiaris und der Zauberruthe, dem tückischen Kobold die Spitze zu bieten. Auf dem Wege nach dem Spiritus familiaris begegnet er Santilla, mit der er schon einmal unmittelbar vor ihrem Besuche bei Fulvia zusammengetroffen war, und die er für Lidio in Weiberkleidern gehalten hatte. Jetzt findet er sie wieder in Mannskleidern, und schickt sie eiligst zu Fulvia mit der Einschärfung, da ihm Fannio, Santilla's Diener, anvertraut, Lidio sey Hermaphrodit, nunmehr dem „Pestello“ die Ehre zu geben; den „Mortaio“ dagegen aus dem Spiele zu lassen. Das zu übersetzen, würde sogar Lichtenberg's Auctions-Commis-

sarius Bedenken tragen. Bald darauf (IV, 6) erfährt Fessenio durch Fulvia's Dienerin Samia zu seinem Entsetzen von Lidio's Verwandlung in ein Frauenzimmer. Sie giebt dem Fessenio ein von Ruffo an Fulvia gerichtetes Trostbriefchen zu lesen, worin der Hexenmeister, im Namen seines Spiritus familiaris, die erfreuliche Versicherung giebt: „che allo amante rimetterà presto il ramo.“ Was meint er mit dem „ramo?“ fragt die Magd. Nicht um den goldnen Zweig, den Aeneas beim Eingang in die Hölle pflückte, hätte der Auctions-Commissarius der Samia gesagt, was der Spiritus familiaris mit dem „ramo“ meint. Fessenio aber erklärt frischweg ohne Umschweife: „Che riarà la coda.“ Dem Auctions-Commissarius bleibt der Verstand stehen, werden alle Glieder steif vor blüffendem Staunen, und er vermag nur mit seinem deutschen, ob der Erklärung erschreckten Munde lateinisch zu stammeln: vox faucibus haesit. Nachdem Fessenio das Briefchen gelesen, läuft er spornstreichs nach Hause, um sich mit eigenen Augen von der merkwürdigen Verzauberung zu überzeugen.

Sass Cato, an Stelle Leo's X., auf dem erhabenen Schauort, von welchem aus (e conspicuo loco) der grosse Mediceer der Calandria-Komödie zusah — Cato hätte dem Verfasser derselben seine über die Facetien des witzigen Cicero gethane Aeusserung zugeschmunzelt: Quam ridiculum Cardinalem habemus! „Was für lächerlichen Cardinal wir doch haben!“ Vielleicht mehr als blos zugeschmunzelt; vielleicht pollice utroque, die beiden Daumen eingekniffen — das übliche Zeichen römischen Gunsterweises — sein quam ridiculum dem Cardinal mit entsprechendem Kopfnicken zugelächelt; da Cato nun einmal, ohne der darüber herrschenden Meinung in's Gesicht zu schlagen, nicht lachen durfte. Quam ridiculum — das ist's! dem Spassmacher von Lustspieldichter, dem es Cato zuriefe — wehe einem solchen Lustspieldichter! Er wäre geächtet, gebrandmarkt für sein ganzes Leben; sein Name ausgelöscht aus dem „goldnen Buche“ der Dichter, und er selbst in die Zunft der Hanswürste hinabgestossen. Denn das Lachenmachen des blossen Lachens wegen macht eben den Urheber lächerlich, zur persona ridicula, zum Scurra. — O quam ridiculum Comicum habemus! Denn darin eben liegt der ganze Unterschied von Lustspieldichter und Possenreisser, dass jener für seine Person unberührt von dem Lächerlichen bleibt, das er dar-

stellt; dass sein geistiges Dichterbild über der lächerlichen Welt, die er schildert, ernst und edel schwebt; dass er, inmitten der zu nichte gelachten Thorheiten seiner Narren- und Schelmenwelt, selbst der Cato bleibt, der das quam ridiculum Consulem in weitester Ausdehnung, nämlich Senatum Populumque Romanum miteinbegriffen, allen diesen vor die Augen stellt. Solcher Catonen als Komödiendichter glänzen in der Geschichte des Drama's nicht viele; aber die wenigen als ewige Sterne der hohen Komödie, der in Zweck und Richtung tiefernsten Komik; glänzen in unvergänglichem Schimmer neben den grössten Sternen der Tragödie: Aristophanes, Plautus, Ariosto, Molière, die grossen Lustspieldichter der Spanier, und über alle der unerbittlichste Vollstrecker der poetischen Nemesis, der eifervollste Rächer der öffentlichen Moral und des allgemeinen Gewissens, der strengste aller Tragödien- und Komödien-Catonen: Shakspeare. Ein Cato, ja, und in dem Maasse ein strenger, sitteneifriger Cato, als er das grösste dramatische Dichtergenie. Und als solcher Cato wird auch Shakspeare uns entgegentreten, der spottwürdigen, selbst zur lächerlichen Person heruntergekommenen richtungs- und gesinnungslosen Selbstzwecks-Aesthetik in's Gesicht, die den eifervollen, sittenläuternden Ernst in der Kunst, den Cato in Kunst und Poesie, verabscheut, an dessen Stelle sie den genussschwelgerischen, liederlichen Trimalcion setzen möchte, der am Zwölfgötterschmaus sich von allen schönen Künsten, wie von einem Reigen nackter Tänzerinnen, behufs selbstzwecklicher Verzückung und Verhimmlischung seiner Tafelfreuden, umgaukeln liesse. Dieser Aesthetik wird der grösste Cato-Poet des Drama's mit zermalmendem Gottlächeln zurufen: Quam ridiculam Aestheticen habemus!

Dem geistreich-lustigsten aller Spassmacher der Spurcizien-Komödie als Cardinal-Sünde, dem Verfassser der Calandra, würde — so sagten wir — Marcus Porcius Cato Uticensis sein Ciceronianisches „ridiculum" vielleicht gespendet haben, wenn nämlich der lachunlustige Römer noch bei der oben angeführten Scene zwischen Fessenio und Samia, der sechsten und letzten des vierten Actes, zugegen gewesen wäre, und sich nicht schon bei der vierten desselben Actes entfernt hätte; so schleunig wie damals, wo er, kaum eingetreten in's Theater, sich rasch wieder zurückzog,

als er vernommen, dass sich das Volk scheue, den herkömmlich in puris naturalibus von den Pantomimenspielerinnen zum Besten gegebenen Tanz in seiner Gegenwart zu fordern und ausführen zu lassen. In besagter Scene rückt Santilla's Diener, Fannio, nachdem diese eben vom Ruffo, der sie für Lidio hält, die zweite Einladung zu Fulvia erhalten, mit dem an seine junge Gebieterin gerichteten Vorschlag hervor: sie bei Fulvia zu vertreten. Das Zimmer sei stichdunkel; im Finstern sind nicht nur alle Katzen grau, sondern auch alle Kater. Unter irgend einem Vorwande verlässt Santilla das dunkle Gemach auf einen Augenblick; er schlüpft hinein — das Weitere ist seine Sache.[1]) Was meint Santilla zum Vorschlag? „Ich gebe dir mein Wort, Fannio, noch niemals in meinem Leben ist mir ein so klug ausgedachter Streich vorgekommen.“[2]) Und es bleibt bei dem Streich! Kommt das nicht an verruchter Schamlosigkeit mindestens dem Tanze gleich, den selbst das römische, bereits damals schon bis zur Infamie entsittlichte Volk vor Cato nicht wollte produciren lassen, und vor dem sich Cato schleunigst aus dem Theater zurückzog? Da sieht man, wie nothwendig, wie heilsam ein Cato jeder Komödie wäre! Nicht als blosser Zuschauer, nein, in der Komödie, als deren Spiritus familiaris; aber Spiritus familiaris nicht im Sinne des Cardinals Bibbiena und seines Kuppler-Beutelschneiders, des Ruffo; sondern als Antidot gegen das Gift ihrer Haus- und Familiengeister!

Mit welcher spasshaft-hässlichen Katzbalgerei des Zwillingspaares um einen Geldbeutel, den Samia von ihrer Herrin, der Fulvia, für Lidio bringt, der fünfte Act die Auflösung einleitet! Das Zwillingspaar, Lidio und Santilla, beide in Manneskleidern, zum erstenmal zugleich auf der Bühne; Bruder und Schwester. Seit Monden für einander verschwunden und sich gegenseitig aufsuchend mit geschwisterlicher Sehnsucht, treffen nun zusammen und erkennen sich nicht, vor lauter Erpichtheit auf den Geld-

1) Al buio non discernerà chi si sià, o tu, o io, e così crederà, che tu maschio ritornato sia: allo spirito si giungnerà credito, e denari verrano a josa (Geld fliesst uns dann zu in Hülle und Fülle) e io con lei avro quel piacere. — 2) Ti do la fede mia, Fannio, ch'io non udi' mai cosa con maggior astuzia pensata.

beutel, den die von Beiden angefallene Magd bald diesem, bald jenem Lidio reichen will; und den ihr bald der eine, bald der andere, bald beide zumal, entreissen wollen! Die Magd besieht sich das Naturspiel; katechisirt Beide auf die gemeinschaftliche Fulvia hin — zwei Tropfen Wasser gleichen einander nicht so, wie die beiden Nebenbuhler im Zwillings-Ehebruch; kein Ei dem andern mehr, als diese von einer gemeinsamen Skandal-Schaale umschlossenen Dioskuren feiler Unzucht; als diese Didymi in Fulvia's, der Beutelratte, gemeinschaftlicher Beuteltasche. „Entweder ich bin besessen, oder die Beiden haben den Teufel im Leibe", sagt die verblüffte Samia. „Nicht zu unterscheiden!" „Kein Kobold der Hölle kennt sich hier aus." Sie nimmt den Beutel wieder mit. „Mag Fulvia den Rechten herausfinden!" Was thut der Zwilling inzwischen? Sie gaffen einander an. Lidio meint sein Spiegelbild zu sehen; lässt aber auch schon Spiegelbild Spiegelbild seyn und läuft dem Geldbeutel nach. „Das also ist mein Nebenbuhler bei Fulvia!" ruft Santilla, nun allein geblieben, und wartet nur auf Fannio, um mit ihm zu Fulvia zu eilen und von ihr den Beutel zu erschnappen. In dieser Scene reissen sich die Zwillinge: schmutzige Sündengeldgier und grobe Unwahrscheinlichkeit, um den Preis öffentlicher Preisgebung so hitzig, wie die beiden Lidio-Zwillinge feiler Liederlichkeit sich um Fulvia's Geldbörse balgen, ohne sich zu erkennen.

Fessenio der noch immer umherläuft, um sich mit eigenen Augen von der Verzauberung seines nicht zu Hause gefundenen jungen Herrn in ein Frauenzimmer zu vergewissern, kommt dahergerannt, erblickt Santilla, betrifft sie im Selbstgespräch, überlegend, ob sie nun diesen Anzug gegen Mädchenkleider vertauschen, sich nicht mehr Lidio, sondern Santilla nennen soll — Fessenio erstarrt; er selbst wie behext ob der Verwandlung: Lidio wie er leibt und lebt! Aber Lidio in Mädchengestalt; Lidio mit einer Mädchenstimme, so mädchenartig, wie nur eine Stimme seyn kann! „Weh über mich! So ist es doch wahr?" wimmert der Herrenlose. Er muss ihn anreden. „Oh Lidio!" Santilla kennt ihn nicht, und fragt sich: „Wer ist die Bestie?"[1]) „Ich sah dich nie; mach dass du fortkommst." Fess. „Du kennst den

1) Chi è quella bestia?

Diener nicht?" Weh des Tags, wo er es erleben muss, zu sehen, wie sein Herr durch Verzauberung in ein Frauenzimmer umgehext worden! — „Ich ein Frauenzimmer?" Fess. „Gewissheit will ich! klar will ich sehen!" Sant. „Ha, du Wicht, was hast du vor?" Fess. „Sehen muss ich!" Lidio. „Unverschämter! Auf die Art? Ah!" — Fess. „Greifen, mit Händen greifen, und ging es um mein Leben!" — Sant. „Zurück Verwegener! bleib mir fern!" 1) Ihr Glück, dass Fannio eben kommt. Sie ruft ihn zu Hülfe. Beide Diener gerathen in Streit über das Anspruchsrecht auf ihren Herrn. Fessenio behauptet dem vermummten Lidio in's Gesicht: Er habe einen andern gefunden und sich selbst verloren. Sant. „Wen hätte ich gefunden?" — Fess. „Deine Schwester Santilla, die jetzt in dir steckt. Und verloren hast du dich, weil du kein Mann mehr bist, kein Lidio." Sant. „Was für ein Lidio?" — Fess. „Oh du Aermster, so hast du Alles vergessen? rein Alles? (zu Fannio) Ha, du, du erinnerst dich des Lidio aus Modone nicht? des Sohnes von Demetrio? Bruders von Santilla, Zöglings von Polinico 2), Dienstherrn von Fessenio, Liebsten von Fulvia?" Santilla murmelt, in Gedanken verloren, den Namen Fulvia nach. Darüber kommt der wirkliche Lidio, wieder in Mädchenkleidern. Er ruft den Fessenio an; dieser eilt zu ihm hin, erkennt in ihm den rechten Lidio trotz der Verkleidung. Santilla, die ihn nicht bemerkt, sammelt inzwischen ihre Erinnerungen mit Fannio gemeinschaftlich, der nun zuerst auf den Gedanken kommt, jener Lidio könnte ihr Zwillingsbruder Lidio seyn, der mittlerweile aber schon von der Bühne wieder verschwunden, um von Fulvia die Börse zu erhaschen 3): la bourse ou la vie, — letzteres in Männerkleidern. Nun erst fragt Santilla den Fessenio, wer sein Herr denn sey.

1) Fess. Però chiarirmene voglio. Sant. Ah, poltron, che vuoi tu fare? — Fess. So che io lo vederò. — Sant. Ahi sciagurato, a questo modo ah? — Fess. Con man lo toccherò, se mi amazassi. — Sant. Ah presuntuoso, sta discosta. . . . — 2) Ein ganz überflüssiger pedantischer Pädagog, der in einer einzigen Scene (I, 2) seinen Schulbakel vorreitet, an den die türkischen Piraten ihn füglich in Modone hätten pfählen können und ihm die einzige Scene ersparen. — 3) Orsù, ruft ihm Fessenio nach, vanne a Fulvia, va mercatante di campagna, che darai olio, e piglierai denari.

Fess. „Ein Lidio von Modone." Und nun erst jubelt Santilla auf: „Fannio, mein Fannio, juchhe, juchhe, die Sache ist klar. Ein „lieber Fessenio" über den andern. Der weiss sich die plötzlichen Liebkosungen nicht zu erklären. Fannio nimmt ihn auf die Seite, giebt den vermeinten Lidio als Lidio's Schwester Santilla, und sich als Fannio zu erkennen. „Unsere Santilla" und „Oh mein Fannio" — hilft Alles nichts. Das Sichnichterkennen des Zwillingspaares in diesen aufeinanderfolgenden Begegnissen ist so sichtbar auf die äusserste Spitze der Unwahrscheinlichkeit hinaufgeschraubt, dass sich Zuschauer und Leser verwundert ansehen und kopfschüttelnd einander fragen: der ganze Apparat von abenteuerlichsten und unwahrscheinlichsten Voraussetzungen in's Wasser gefallen? Eine so künstliche Intrigue, mit einem solchen Aufwand von zügellosem Witz und glänzendem Talent für das skandalös Komische geknüpft, — und nicht einmal eine wahrscheinliche Wiedererkennung? Von der alten Komödie nur das Symbol der Fruchtbarkeit beibehalten, und einem Eunuchen umgeschnallt? Fürwahr von dem Freund und Bewunderer Rafael's, dem der Cardinal von Bibbiena bekanntlich seine Nichte zur Gemahlin bestimmt hatte, durfte man einen edlern Geschmack; von dem maître de plaisir und lustigen Rath des Papstes eine feinere Zuspitzung seiner Komödie, vom Oberbefehlshaber der päpstlichen Truppen im Kriege gegen den Herzog von Urbino eine geschicktere Scenenführung und Verknüpfung zu einem befriedigenden Abschluss erwarten; durfte man auch ergiebigere Hülfsquellen, behufs komischer Entwickelung und Knotenlösung, von dem anschlägig-gewandten, erfindungsreichen Legaten-Unterhändler erwarten, der die, durch Vermittelung des Königs Franz I. von den Fürsten zu einem Kreuzzuge gegen die Türken erhaltenen Hülfsgelder zu Nutz und Frommen der üppigsten Verschwendungen seinem päpstlichen Gebieter zuführte. Welchen glücklichen Ausgangserfolg seiner Zwillings-Komödie hätte man endlich von einem Geheimsecretär nicht erwarten dürfen, der ein Ereigniss wie jenes im Conclave bei der Papstwahl Leo's X. so glänzend zu benutzen verstand! Doch fürchten wir: ein letzter Blick auf den Schluss der Calandra könnte uns an der Komödie das gleiche Ereigniss, nicht aber denselben glänzenden Erfolg, vor Augen legen.

Schon hören wir die Samia die erste Freude der Wiedererkennung zwischen Santilla, Fessenio und Fannio durch Wehklagen über das bevorstehende Ereigniss im Conclave der Fulvia unterbrechen, wo Calandro's von ihm herbeigerufene Brüder den Lidio betreffen. Sie wären eben im Begriff, auch noch die Brüder und Verwandten der Fulvia herbeizuholen. Welche Familien-Beschauung! Welches Conclave-Ereigniss! Welcher eheliche Bruch und welcher „Foetor" in Folge dessen, würde Paulus Jovius rufen. „Warum ergreift Lidio nicht die Flucht, bevor Calandro's Brüder mit Fulvia's Brüdern wiederkehren?" fragt Fessenio erschrocken. Weil — bemerkt ihm Samia — weil der Ruffo inzwischen, den sie eiligst holen gehe, mit seinem Spiritus familiaris den Lidio aus einem Mann wiederum in ein Mädchen verwandeln soll, damit die beiderseitigen Brüder die Unschuld der armen Frau leibhaft vor Augen sehen, und ihr Mann als elender Verlästerer ihrer Tugend und cocu imaginaire dastehe. Sagt's und läuft in gestrecktem Galopp zu Ruffo. Bangen und Zagen von Santilla und Fannio. Da hilft kein Klagen und Zagen, meint der gefasste Fessenio, lässt schnell Santilla mit Fannio die Kleider wechseln; eilt mit ihr nach Fulvia's Haus. Santilla steigt durch's Fenster in Fulvia's Conclave und wechselt rasch mit ihrem Zwillingsbruder die Kleider. Lidio entspringt; hält sich aber in der Nähe verborgen, um den Ausgang abzuwarten, und nebenbei in einem Monolog Bericht über den Kleidertausch abzustatten, der noch geschwinder erfolgte, als der Kleiderwechsel zwischen Geheimsecretair und Cardinal nach der Papstwahl. Mit einem Mal erscheint Fulvia selbst vor ihrer Hausthür, die doch unzweifelhaft von den Brüdern verschlossen worden, damit der Lidio nicht entwische. Wie geht das zu? Statt der Fulvia, lässt sich ihr Dichter in flagrante betreffen, was selbst Louis Riccoboni, genannt Lelio, aufmutzt [1]), der vor Bibbiena's Calandra-Comoedia auf den Knieen liegt, und von der er u. a. sagt: „dass Griechen, Römer, Neuere, die Italiener vor und nach Bibbiena nicht ausgenommen, niemals eine so in allen Stücken vollkommene Komödie weder geschrieben haben, noch jemals schreiben werden. Kurz, meines Dafürhaltens, ist die Calandra das Urbild der guten Ko-

1) Hist. du Théâtre ital. II. p. 147 ff.

mödie."[1]) Louis Riccoboni dein Nam' ist nicht Lelio, sondern — Pappstoffel. War die Thür nicht verschlossen, so sind sämmtliche Brüder Calandro's gerade solche Hornochsen wie er selber; eine ganze Heerde Calandro's. Und wenn nicht verschlossen, wozu brauchte Fessenio die Santilla durchs Hinterfenster einsteigen zu lassen? Verschlossen oder nicht, keinesfalls durfte sich Fulvia vor der Hausthür blicken lassen; denn so gut wie sie vor derselben sich zeigt, konnte Lidio — müssen die Brüder glauben — durch dieselbe entwischt seyn. Ein so grober Rechenfehler beim Facitziehen, ein so ungeschultes loddriges Handtiren beim Aufknüpfen des Knotens: und doch le modèle de la bonne Comédie? Und doch die Comédie-Modèle? Für diese Vergötterung der Calandra quand même verdient Lelio, genannt Louis Riccoboni, der Louis — des Calandro zu seyn; der Louis quand même.

Da steht sie nun in der Hausthür, siegesbewusst wie unter einer Triumphpforte, ein Koloss an schamloser Frechheit und abgefeimter Unzucht, dergleichen weder Griechen, noch Römer, noch Neuere, vor und nach ihrem Schöpfer, dem After-Cardinal, jemals aus Koth und Ehebruch geschaffen. Eine Klytämnestra der Cloaquen-Komödie, die ihren Ehegatten, wie die tragische in einem Bade, in einer Lache der schmutzigsten Lächerlichkeit, moralisch, bürgerlich und ästhetisch todtschlug mit dem Symbol der altattischen Komödie als Beil, und verstrickt und verwickelt das eheliche Opferthier in ein Netzwerk, dessen Garn aus Hornsubstanz gesponnen. Sie spricht nur wenige Worte, aber jedes ein Beilschlag mit dem Symbol: „Das war ein heiss Stück Arbeit heute. Doch Gott sei Dank, ich ging glücklich aus allen Fährlichkeiten hervor; und das Ende der gegenwärtigen Gefahr, es wird mir unglaubliche Freuden bringen: denn nicht nur Ehre und Leben ist mir und meinem Lidio geborgen; ich werde auch künftig öfter und bequemer mit ihm zusammen seyn können. Welcher

1) Que les Grecs, les Latins, et les Modernes sans en excepter les Italiens après et avant Bibbiena, n'ont jamais fait, et peut-être ne feront-ils jamais une Comédie aussi parfaite que la Calandra. Enfin selon moi, je décide que la Calandra est le modèle de la bonne Comédie.

Sterbliche darf sich jetzt mit mir an Glückseligkeit messen!" [1]) Eins nur überragt deine Wonne, schamlose Trulle! Deine in schmutziger Unzucht sich wälzende Frechheit; überragt sie thurmhoch, so hoch wie jene beiden berüchtigten Obelisken-Zwillinge von unaussprechlicher Gestalt, die vor dem Venus-Tempel zu Lampsacus standen. Dieser kurze Monolog der Fulvia vor der schliesslichen Knotenlösung in ihrem Conclave ist das leibhafte Ebenbild jener glücklichen Knotenlösung im mehrerwähnten Wahlcollegium, welche Johann von Medici zum Papst Leo X., und seinen Geheimsecretär, Bernardo Divizio, zum Cardinal von Bibbiena machte. Ein so leibhaftes Ebenbild, als ob die Lösung im Conclave zu ihrem Conterfey in der Calandria — gesessen.

Noch ein Paar kleine allerliebste Scenchen von katastrophischer Komik — Miniaturbilderchen jenes Conterfey's — vollenden das schöne Ganze. Die kurze Scene z. B. zwischen Fulvia und Calandro, als Leitochsen an der Spitze einer Heerde Brüder, die Fulvia sämmtlich in ihr Boudoir einlässt, um sich en masse zu überzeugen, was sie für Rinder sind. Fessenio's nicht minder pikantes „Solo" schildert die lustige Verblüffung der Brüder, als sie drinnen ein Mädchen (Santilla) statt des Galans fanden, und die Ehrenerklärung, die sie der verläumdeten Fulvia gaben, tenendo Fulvia la più pudica donna del mondo, „sie für die schamhafteste und keuscheste aller Frauen haltend." Nur Calandro stand da, wie ein Esel, der sich zum erstenmal als Hämling fühlt. Das sagt zwar Fessenio nicht, aber lässt es denken. Santilla stürzt nun freudestrahlend aus dem Boudoir ihrem Zwillingsbruder Lidio entgegen, der aus seinem Versteck hervorgetreten. Freudvolle Zwillings-Umarmung. Fessenio theilt ihnen mit, Fulvia will Santillen mit ihrem Sohne — Fulvia hat einen erwachsenen Sohn! — mit ihrem Sohne Flavinio, vermählen. Das wird eine Menächmen-Wirthschaft geben! Vollends wenn

1) Fulvia (sola). Travaglio è certo stato per me in questo giorno: ma ringrazio il cielo, che di tutti gli accidenti felicemente uscita sono, e el fine del pericolo presente mi porta incredibile giocondità, perchè pur non ha salvato l'onor a me e la vita a Lidio, ma sarà cagione, che con colui potrò essere più spesso e più facilmente; chi ora è di me più lieto, non deve essere mortale.

Lidio nun, wie Fannio vorschlägt, für seine Schwester Santilla in die Partie mit der Tochter des Perillo eintritt, die Santilla hätte heirathen sollen. „Auf denn“, ist Lidio's letztes Wort, „lasst uns Alles zu Ende führen!“ Orsù, andiamo a far il tutto. — Orsù, lasst uns Fessenio's Scherzwort[1]): dass man eine Frau, nicht wie Calandro meint, vor Liebe aufessen, sondern aufschlürfen („trinken“) müsse — lasst uns, zur Versüssung des Nachschmacks, diesen Cardinalspass im Munde eines Komödiendieners in seine Dichterrechte einsetzen, und ihn poetisch verschönt und nektarisirt, aus einem Gedichte des grossen deutschen Kunstmeisters schlürfen.

Der Becher.

Einen wohlgeschnitzten vollen Becher
Hielt ich drückend in den beiden Händen,
Sog begierig süssen Wein vom Rande,
Gram und Sorg' auf Einmal zu vertrinken.

Amor trat herein und fand mich sitzen,
Und er lächelte bescheidenweise,
Als den Unverständigen bedauernd.

„Freund, ich kenn' ein schöneres Gefässe,
„Werth die ganze Seele drein zu senken;
„Was gelobst du, wenn ich dir es gönne,
„Es mit anderm Nectar dir erfülle?“

O wie freundlich hat er Wort gehalten!
Da er, Lida, dich mit sanfter Neigung
Mir, dem lange Sehnenden, geeignet.

Wenn ich deinen lieben Leib umfasse,
Und von deinen einzig treuen Lippen

1) I. Sc. 7. Fessen. — Eine Frau muss man trinken, nicht essen. — Cal. Wie denn trinken? — Fess. Das weisst du nicht? . . . Wie Schade, dass ein solcher Mann nicht weiss, wie man Frauen trinkt. — Cal. Bitte, lehr' es mich! – Fess. So hör' denn. Wenn du eine Frau küssest, schlürfst du nicht an ihr? non la succi tu? „saugst du sie nicht?“ — Cal. Ja. — Fess. Und schlürfst du nicht, wenn du trinkst? — Cal. Ja. — Fess. Nun denn, so trinkst du auch eine Frau, wenn du Küsse von ihren Lippen schlürfst: (Allora che baciando succi una donna, tu te la bei.)

Langbewahrter Liebe Balsam koste,
Selig sprech' ich dann zu meinem Geiste:

Nein, ein solch Gefäss hat ausser Amorn,
Nie ein Gott gebildet noch besessen!
Solche Formen treibet nie Vulcanus
Mit den sinnbegabten feinen Hämmern!
Auf belaubten Hügeln mag Lyäus
Durch die ält'sten, klügsten seiner Faunen
Ausgesuchte Trauben keltern lassen,
Selbst geheimnissvoller Gährung vorstehn.
Solchen Trank verschafft ihm keine Sorgfalt!

Der Leser wird bei der nun folgenden Komödie Mandragola, die ihm der grosse

Niccolo Machiavelli

als kunstreich gearbeiteten, mit den verwegensten Satyren- und Faunen-Grotesken bacchisch verzierten und mit dem süssgefährlichsten Mandragoratranke bis an den Rand gefüllten Kelch darbieten wird, — der Leser wird gut thun, ab und zu an Goethe's „Becher“ zu nippen, um durch die ambrosische, aus dem poetischen Heilkelch des deutschen Dichters geschlürfte Panacee die Wirkung des Mandragorasaftes aufzuheben.

Niccolò Machiavelli, aus altadlichem Geschlecht, wurde in Florenz am 3. Mai 1469 geboren. Seine der Guelfenpartei angehörenden Ahnen wurden dreimal von der Republik mit der Würde eines Gonfalo di Giustizia bekleidet; ein Staatsamt, das den Rang eines Dogen verlieh. Die ersten Zeichen seiner Befähigung gab Niccolò unter der Leitung des hochberufenen Gelehrten Marcello Virgilio, in dessen Schule er 1494 eintrat. Fünf Jahre darauf, im Alter von 29 Jahren, erhielt er, vor fünf Mitbewerbern, die Stelle eines Cancelliere der zweiten Kanzlei des Herren-Collegiums. Wenige Wochen nachher wurde ihm zugleich eine Stelle im Amt der zehn Freiheits- und Friedensmänner (de Dieci di Libertà e Pace) anvertraut, wo Machiavelli später das Staatssecretariat bis zu seiner Cassation mit beispielwürdigem Amtseifer, unübertroffener Geschäftstüchtigkeit und der hochherzigsten Selbstaufopferung verwaltete. Als Gesandter der Republik war er viermal beglaubigt bei Franz I., König von Frankreich,

dem damals einzigen mächtigen Verbündeten des florentinischen Freistaats; zweimal beim Kaiser; zweimal am päpstlichen Hofe; dreimal bei der Republik von Siena, ebenso oft am herzoglichen Hofe von Piombino; bei der Signoria di Fiali, beim Herzog Valentino, Cesare Borgia in Imola (1502), wo der giftgeifernde Drache damals seine Höhle hatte, und schon dalag zusammengerollt in die Umflechtungsringe und Würgknoten, womit er alsbald die kleinern Fürsten, deren Länder er zu annectiren Willens war, den Oliveretto, Vitellozo und die Ursini, schmeichlerisch umwinden und in den Schlingen des Drachenleibes ersticken sollte. Hier machte Machiavelli die Studien zu seinem „Principe", wozu die Gesandtschaftsberichte an die Magnifici et Excelsi Domini, Domini sing. Carissimi der Republik die merkwürdigsten pièces justificatives bilden.[1]) Die Ringelleiber heutiger Adnexationsdrachen sehen es weniger auf die Fürsten ab, als auf Ersticken der Völker und ihrer Freiheit; insbesondere der Pressfreiheit, deren Druck- und Presskraft sie als ausschliessliches Majestätsrecht ihrer annexatorischen Ringelleiber betrachten.

Ausser den genannten Gesandtschaften, wurde Machiavelli von seiner Republik auch mit Kriegsmissionen betraut; wie Truppenanwerben, Lager-Inspectionen u. dergl. Welchen Gewinn sein Genie auch aus diesen kriegsdienstlichen Sendungen zog, beweisen die betreffenden Briefe; vor allen sein Meisterwerk „über die Kriegskunst" in 7 Büchern[2]), woraus der grösste Kriegsfürst des 18. Jahrh., Friedrich d. Gr., ein ernstes Studium machte, und manche taktische Regeln entnahm. Wer weiss, wie viel Antheil Machiavelli an der Eroberung Schlesiens hat? Machiavelli kann als der Schöpfer des Nationalheerwesens betrachtet werden; indem er zuerst den Krebsschaden der damaligen Kriegführung: das Söldlings- und Condottieri-Unwesen, aufdeckte, und zu dessen Ausrottung den Impuls gab. Der wahrhaft antike Patriotismus dieses grössten Staatsbürgers Italiens im 16. Jahrhundert, dessen begeisterter Freiheits- und Vaterlandsliebe nur sein umfassendes Genie gleichkam, das auf den verschiedenartigsten Gebieten des Schriftstellerthums mustergültige Werke, Werke ersten Ranges

1) Legazione al Duca Valentino. Opere Vol. unic. Fir. 1831. p. 598—646. — 2) Dell' arte della guerra. Opere etc. p. 343—401.

geschaffen — all' seine Rathschläge, seine Fürsorge, all sein unermüdliches Wirken für das Staatsbeste, scheiterte an der Herrschsucht der verbannten Mediceer, die ihr Vaterland den Kaiserlichen preisgaben, und ihre Wiedereinsetzung mit dem Gelde der Republik erkauften. Kaiser Massimiliano pochi denari, dessen berühmte leere Tasche noch jetzt, und jetzt zermalmender als je, auf dem österreichischen Kaiserstaate lastet, bot, gegen reiche Hülfe, hülfreiche Hand zu dieser Wiedereinsetzung. Kaiser Maximilian hatte für den Preis von 40,000 Ducaten der Republik ihre Freiheit garantirt. Bald darauf verlangte er 100,000. Die Republik besann sich; die Medici boten unbedenklich das Doppelte; Maximilian sagte: Fort mit Schaden! und schlug die Republik den Meistbietenden zu; die Freiheit gab er drein. Unter den ersten Opfern der meistbietenden Gebieter der Ex-Republik befand sich ihr Staatssecretär, Niccolò Machiavelli. Aller seiner Aemter und Würden entsetzt (14. Nov. 1512), wurde Machiavelli aus Florenz verbannt, mit dem ausdrücklichen Verbote, die Schwelle des „Herren-Palastes" (palazzo de' Signori) zu betreten. Der Palazzo sammt den Signori's wiegen auf der Wage der Nachwelt nicht so schwer wie der einzige Machiavelli; Palazzo und Signori's, beide schnellt Machiavelli's Schreibfeder hoch in die Luft, so hoch wie der Thurm am Palazzo vecchio auf dem grossen Marktplatz in Florenz. Amtsentsetzung und Verbannung genügte indess der Rache der Mediceer nicht. Machiavelli musste auch noch, als mitverwickelt in die Verschwörung gegen den Cardinal Giov. de' Medici (bald nachher Leo X.), ohne den geringsten Beweis seiner Schuld, Kerker und Folter erdulden, für das grösste der Majestätsverbrechen: mit Aufopferung seines Vermögens und seiner Gesundheit sich um sein Vaterland, das unglücklicherweise ein Freistaat war, unsterbliche Verdienste erworben zu haben. Das Schlimmste stand ihm bevor, hätte Leo X. nicht in ihm den Dichter der Mandragola erhalten wollen, von dem er sich noch manchen lustig-tollen Schwank zum Bauchlachen, zum Hautvolllachen versprechen durfte.

Weinend wanderte die Freiheit seines Vaterlandes zugleich mit Machiavelli in's Exil. Seitdem blieb Maximilian's leere Tasche wie ein Alp auf Italien liegen, dem noch ausserdem die sieben bittern Pillen im Magen lagen, welche die Mediceer in ihrem

Wappen führten, bis die Pillen auf das Wiener Tränkchen des Wiener Friedens von 1735, mit dem Tode des letzten Mediceers, Giov. Gasto, abgingen. Was half's? Sie machten anderen, wo möglich noch bittreren Platz, die erst in neuester Zeit die drastische Purganz von Villafranca zum Weichen brachte; bestehend aus einer Mischung von Blut und Eisen und applicirt vom Wunderdoctor des 2. Decembers mit gezogenen messingnen Klystierspritzen. Die Wirkung derselben hatte gleich die erste Probe glänzend bewährt, die der Wunderdoctor an diesem, in der Geschichte Frankreichs mit dem Rothstift der Staatsstreiche rothangestrichenen Tage öffentlich in den Strassen von Paris und an deren Bevölkerung ablegte, mit einem Erfolge, gleich dem, den jenes in Hebbel's Lustspiel „der Diamant" dem Judenburschen Benjamin beigebrachte Lavement erzielt, das den Inhalt dieses Lustspiels bildet, worauf schon die in dem Prolog vorgeführte, und eigens für dieses Stück erfundene „After-Muse" hindeutet. Besagter Judenbursche kann nämlich nicht umhin, nach Anwendung dieses, an einem bei gerichtlichen Zwangsgeständnissen sonst eben nicht üblichen Angriffspunkte versuchten Rechtsmittels, einen verschluckten Diamant vom schönsten Wasser von sich zu geben. Dem Wunderdoctor aber warf sein drastisches, der Pariser Bevölkerung, mittelst der gezogenen messingnen Klystierspritze, beigebrachtes, aus der schon genannten Mischung von Blut und Eisen mit einem reichlichen Zusatz von Cayenner Pfeffer bestehendes Zwangs-Lavement nicht blos Einen Diamant ab: es fegte ihm auf Einen Strich sämmtliche Krondiamanten, Krone, Scepter, Thron, kurz die Reichsinsignien allzumal sammt Staatsschatz aus den Eingeweiden des Gardemeubles, der Staatsbank und der Schatzkammer in seine Tasche. Italien, — das an den Nachwehen der Mediceischen Pillen und der leeren Tasche Maximilian's noch immer kränkelnde Italien, fühlt es etwa nach der klysmatischen Cur von Magenta, Solferino und Villafranca seine innern Organe und Functionen entlasteter, freier, lebenskräftiger, als es sich nach Machiavelli's Cassation und Verbannung fühlte? Oder hält Oesterreich die über Venedig zusammengezogenen Schnüre von Maximilian's leerer Tasche als die Strippen des italienischen Stiefels fest, in welchen es, mittelst derselben, doch wieder über kurz oder lang hineinfahren wird?

Und gesetzt, Machiavelli's Italien bliebe geschützt vor Maximilian's Tasche, die an den Lagunen, wie ein Seeungeheuer, daliegt mit aufgesperrtem Rachen, jeden Augenblick bereit, die ganze Lombardei sammt Anhängsel einzuschnappen — gesetzt, Italien hätte von diesem Ungethüm, diesem entsetzlichsten horror vacui in Gestalt eines taschenförmigen, gähnenden Höllenrachens, — hätte für's erste nichts zu befürchten: leidet es nicht an einem andern, chronischen, noch ältern und lebensgefährlichen Uebel? am Stein? Am Felsen Petri? Dem denkbar grössten Blasenstein, von welchem es nur ein herzhafter Schnitt befreien kann, nicht aber das Recept vom 24. September? Wie? oder wäre der Wunderdoctor, der Italien von den Pillen der Medici gründlich und radical befreit haben will, doch nur ein Charlatan? wäre wohl gar ein schlimmerer Pillendoctor, als es je ein Medici gewesen? wäre — Gott steh dem armen Italien bei! — ein Medici, dem Machiavelli seinen Principe füglich hätte widmen; ja den er — hilf Himmel! — beim „Principe" im Sinne hätte haben können? Wäre am Ende der Protomedicus der Medici? Ein Protomedici, der jedem Freistaat mediceische Giftpillen streuen möchte, und wo er kann, auch streut? Der in jedem Patrioten einen Machiavelli erblickt und ihn nicht blos aus Stadt und Bannmeile, und nicht nur auf bestimmte Zeit, — der jeden freien Geist in einer freien Mannesbrust dahin schaffen möchte, wo der Pfeffer wächst? jedes freie Wort, jeden freien Gedanken, dahin, wo gar nichts wächst, als Gras über Alles, was nach Freiheit ringt und lechzt? O du armes Italien, mit dessen Einheit es sich zuletzt — Gott verhüt' es! — ähnlich verhalten mag, wie mit dem Harlekin in der Zauberpantomime, dessen aus der Kanone geschossene Glieder an der Zielscheibe vereinigt und als ganzer Harlekin erscheinen; im Nu aber auch schon von der entgegengesetzten, dem Publicum im Handumwenden zugedrehten Scheibenfläche wieder als getrennte, auseinandergefallene Gliedmaassen herunterstürzen; Arme, Beine, Rumpf — jedes in seinem buntscheckigen Stück Harlekinsgewande. Armes Italien, armer Machiavelli! — Wisst ihr aber auch, woran Machiavelli starb? An Pillen! wirklichen, an sich unschädlichen Pillen, wie das in einem seiner Briefe [1]) mitgetheilte

1) Vom 17. Aug. 1525.

Recept bezeugt, dessen Ingredienzien aus Aloe, Saffran, Myrrhe, Pimpernell und armenischem Bolus bestehen. Sind das lebensgefährliche Substanzen? Mit nichten. Machiavelli hatte die Pillen öfter und mit gutem Erfolge gebraucht, und sie auch seinem Freunde, Guicciardini, in jenem Briefe empfohlen. Die angegebene Zusammensetzung zeigt, dass das keine Pillen sind, woran ein Mensch binnen zwei Tagen unter grässlichen Kolikschmerzen stirbt. O es liegt klar am Tage: die Pillen, woran Machiavelli den 22. Juni 1527 starb, waren keine gewöhnlichen, medicinischen, es waren Mediceische Pillen. In die harmlosen Latwergenkügelchen war der Geist der Mediceischen Klösse gefahren, der Pillen, welche die Mediceer in ihrem Wappen führten; an denen auch Machiavelli's Vaterland und dessen Freiheit starb. Derselbe Geist, der auch die Pillen durchdrang, die Karl IX., König von Frankreich, Sohn Catharina's v. Medici, aus dem bekannten Fenster des Louvre, in der Bartholomäus-Nacht vom 24. zum 25. August 1572, seinen vorüberfliehenden Unterthanen, Weibern und Kindern, in den Leib jagte; nicht anders, als der Wunderdoctor vom 2. December, dessen Klystier-Mixtur eine erkleckliche Dosis von demselben Tincturgeist enthielt, nur noch mit einem Zusatze ranzigen Salböls vom 2. December 1804 nebst den darin aufgelösten pulverisirten Eidbruchs-Stücken; eine Mixtur, die ihn hinterher zu dem selbstgekrönten Freischützen seiner Unterthanen, zu dem Alleinherrscher erst weihte und legitimirte, als welcher Karl IX., vermöge seines Geburts- und Erbrechtes, und seiner von der Kirche gesegneten Pillen, sich zum Retter von Thron und Altar, von Frankreich, von Staat und Gesellschaft, zu erklären und zu sanctioniren durch göttliches Recht und kirchlich vollzogene Salbung berufen und erkoren war.

Glücklicherweise hatte Machiavelli, bevor er der Wirkung der Mediceer-Kügelchen erlag, schon seine sämmtlichen Recepte verschrieben, welche die Gegenmittel angeben; die Ingredienzien nämlich zu den, die Wirkung der Mediceer-Pillen vernichtenden Völkerpillen; als da sind: der Principe, bezüglich dessen Machiavelli denen, die ihm zum Vorwurfe machten, er habe in diesem Buche die Fürsten zu Tyrannen geschult, antwortete: „Ich lehrte die Fürsten, wie sie als Tyrannen regieren müssen; ich lehrte aber auch die Völker, wie man solche Fürsten ver-

tilge."[1]) Traun, ein noch wirksameres Antidot, als selbst die Orsini-Pillen; und ein den Völkern nicht genug zu empfehlendes Antidot gegen Wunderdoctoren, diese gefährlichsten aller Seuchen; unvergleichlich verheerender als Pest, schwarzer Tod, Cholera, behufs deren Ausrottung jener Wunderdoctor einen Sachverständigen-Congress zusammenberufen; aus purem Neid, wie man glauben muss; aus eitel alleinherrischer Selbstsucht; aus Furcht, die Cholera möchte ihm in's Handwerk pfuschen; einem solchen Meister im Decimiren oder Decembriren von Bevölkerungen! Der in wenigen Stunden fürchterlicher aufräumte mit seiner Staatsrettungs-Klystierspritze, als die asiatische Cholera in Jahren. Besonders wenn man die Razzias der meuchlings überfallenen Patrioten mitzählt, die dem langsam tödtenden Seuchengift überseeischer Pestexile preisgegeben wurden. Von dem Grundmiasma, dem Seuchenheerde aller Völkerepidemien, gar nicht zu reden: von dem System! Dieser Seelenseuche; das die Gewissen verpestet; Treu und Glauben, Wahrheit und Redlichkeit, jeden edlen Aufschwung, jede Begeisterung, jede Selbstaufopferung für die höchsten Erwerbnisse der Menschheit, und zuletzt auch die Vaterlandsliebe in ihrer Quelle vergiftet. Alle andern Seuchen sind wahre Würgengel im Vergleich, die nur die Leiber hinraffen. Das System des 18. Brumaire und des 2. December ist der Würgteufel der Geister; der höllische Lügengeist selber, in der Maske der civilisatorischen Ideen, des Fortschrittes, der sogenannten wahren, materiellen Völkerinteressen, — ja wohl des wahren maulstopfenden Teufeldrecks, den das System, als angeblicher Dukatensch— der öffentlichen Meinung in's Maul quarkt, um jeden Freiheitslaut, jeden Weckeruf, jedes Freiheitsgefühl, jeden Gedanken an die Freiheitsbestimmung des Menschen mit diesem Unflath zu ersticken. Eine der abgefeimtesten Verlarvungen dieses Lügengeistes, dieses teuflischen Systemes, ist die Verlarvung in die Maske heilbringender Fürsorge, in die Maske providentieller Humanität. Als ein Ausfluss derselben sollte auch jener, im Zwecke der Ausspürung des Cholera-Heerdes und Ur-

1) Io ho insegnato a' Principi esser tiranni, ma ho anchi insegnato a' popoli come spegnerli. Vita di Nicc. Machiav. p. XXX. Galanti, Elog. di Nic. Machiav. etc. Fir. 1779. p. 47.

sprungs ausgeschriebene Untersuchungs-Congress gelten. Es war aber nur der Ausfluss des Systems: mit den vorgespiegelten Absichten der edelsten Menschlichkeit und Obsorge für das allgemeine Beste den Heerd und Ursprung der eigenen Herrschgewalt zu vertuschen, und über das eigentliche Ziel derselben zu täuschen, das kein anderes, als die Vollendung der Völker- und Geisterknechtschaft; Fälschung und Vergiftung der öffentlichen Meinung und der Gewissen, durch Anwendung von Herrschaftsmitteln, deren sich die ächte Staatsweisheit zum Heil der Völker bedient, und durch freventliche Uebertragung derselben auf einen, nach Ursprung und Zwecken verdammens- und verabscheuungswürdigen Machtgebrauch, einzig nur zu Nutz und Frommen der dynastischen Befestigung des Systems; und ganz im Einklange mit dem Charakter, den Aristoteles in seiner Politik, und Machiavelli in seinem Principe von dem klügern und um so gefährlichern Tyrannen der gelinden Sorte zeichnet; von dem Tyrannen, der einmal seinen terroristischen Coup macht; dann aber die Krallen so viel wie möglich einzieht und Sammetpfötchen feil hat. Von dem Tyrannen des Sprüchleins fortiter in re, suaviter in modo; von dem doux entêté-Tyrannen; von dem Tyrannen, den keine seiner geheimsten und raffinirtesten Künste so wollüstig kitzelt, als die Kunst: in seine Berechnungen den Schein der edelsten Beweggründe zu ziehen, um diese selbst zu Handlangern seines Lügensystems, zu Werkzeugen seiner politischen Infamie und allgemeinen Verderbniss zu brandmarken. Tugend und Ehre, alle Genien der Menschheit — das System des 18. Brumaire und 2. December schleift sie durch den Koth seiner Corruption, und seiner demoralisirenden Erfolge, um sie hinabzustürzen über die gemonische Stiege seiner finstern Plane in den Kerker einer ewigen Geistesknechtschaft. Ist es Machiavelli's Schuld, dass die Völker, oder diejenigen, die ihnen die Augen öffnen sollen, seinen „Principe" nicht so fleissig und mit solchem Nutzen, wie die Staatsretter und Wunderdoctoren studiren? Und dass sie nicht endlich daraus lernen, wie man solche Principi und solche Principien und Systeme mit der Wurzel ausrottet und vertilgt?

Zu den Hauptrecepten, die Machiavelli den Völkern, während seiner bis an sein Lebensende dauernden Amtsentsetzung, verschrieb, gehören: ausser dem Principe, die drei Bücher: „Erör-

terungen über die erste Decade des Livius (Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio), die lehrreich tiefste Schrift unter allen, die über diesen Gegenstand gehandelt, im einfachsten, lichtvoll sachlichen, ächt antiken Styl; ein Werk, durchweht vom Geiste römischer Staatsfreiheit und Bürgertugend aus Roms schönster, ruhmvollster Zeit. Im Vergleich mit dieser grossartig-schlichten Betrachtungstiefe erscheint Montesquieu's Esprit des Loix nur wie eine pikante Anekdotensammlung, voll geistreicher Antithesen und Aperçus, behufs gelegentlicher Würzung brillanter Causerieen über allerlei Staaten, Völkerschaften und deren Gesetze. Die acht Bücher „Florentinischer Geschichten" endlich (Storie Fiorentine), die unsern Niccol. Machiavelli auch als den Schöpfer des modern classischen Geschichtsstyls verewigen. Sein bedeutendster Vorgänger, Giov. Villani, hatte, was Darstellung und historischen Geist betrifft, noch nicht vollständig den Charakter chronikalischer Geschichtsschreibung abgestreift. Es liegt ausserhalb unserer Aufgabe, über diese Meisterschriften ein Urtheil abzugeben. Unseres Amtes ist, den grössten und merkwürdigsten aller Staatssecretäre und Staatsschriftsteller als Komödiendichter zu würdigen. Seine Komödie, La Mandragola, dünkt uns so wenig eine blosse Spielerei müssiger Stunden, dass sie uns vielmehr zu manchem Seitenblick auf seine ersten Staatsschriften, insbesondere auf den berüchtigten Principe, wird anregen können. Aus einer historischen Anspielung in Machiavelli's, der Casina des Plautus nachgebildeten Komödie Clizia (I. Sc. 1) folgerte Signorelli [1]) zuerst, dass diese 1506 aufgeführt wurde. In derselben Clizia (II. Sc. 3) wird aber auf Vorgänge und Personen angespielt, die in der Mandragola vorkommen. Daraus erhellt, dass letztere dem Publicum schon bekannt, und zwar durch eine Vorstellung bekannt seyn musste.

Der Dichter leitet seine arg-verfängliche in musterhafter Lustspiel-Prosa geschriebene Mandragola mit einer von Nymphen und Hirten gesungenen Canzone ein, welche nur zärtliche idyllische Liebe athmet. Von seiner lyrischen Begabung hat Machiavelli in seiner reizenden Serenata in Ottava rima [2]), seinen Carnevalsliedern, Canti Carnascialeschi [3]), welche denen des Lo-

1) Stor. cr. d. Teatr. III. p. 218. — 2) Oper. p. 540. — 3) Das. 542 ff.

renzo Magnifico d. Aelt. an poetischem Werthe nicht nachstehen, unverwerfliche Proben abgelegt. Die „Capitoli", die von der Gelegenheit, vom Glück, von der Undankbarkeit, vom Ehrgeiz in zierlichen Terzinen handeln[1]), beweisen nicht minder sein lyrisch-didaktisches Talent; wie die gleichfalls in Terzinen gedichteten Poeme: I decennali, eine Art Reimchronik, welche die in Italien seit zehn Jahren, von 1494—1504, vorgefallenen verhängnissvollen Ereignisse illustriren[2]), und der goldene Esel (Dell' Asino d'oro), nach Apulejus, ein Fragment in acht Capiteln[3]), zu Gunsten seiner polemisch-satyrischen Begabung sprechen. Ausserdem ist von Machiavelli eine Novelle, Belfagor[4]) berühmt, worin der Eheteufel selbst (Belfagor) mit einer Menschin in einer Ehe lebt, welche ihn die Bedeutung von einer Ehe, die eine Hölle auf Erden, so überzeugend lehrt, dass er sich aus den Armen seiner theuren Ehehälfte in die der wirklichen Hölle zurückwirft, die ihm ein Himmel gegen die Glückseligkeit der „Hölle auf Erden" dünkt. Die Novelle könnte Boccaccio geschrieben haben. Welcher Staatssecretär kann sich ähnlicher Talente, und als blosser Arabeskenverzierungen gleichsam zu einem solchen Genie für Staatspraxis und Theorie, rühmen? Die Staatssecretäre der Gegenwart sind Schraubstühle im Vergleich; sogenannte Schreib-Esel vor Büreau-Pulten; kaum würdig genug, dass ein Geist, wie Machiavelli, sich ihrer als Drehsitze beim Niederschreiben seiner Werke hätte bedienen können. In den Witz, das attische Salz, den Lustspielgeist und die Komik seiner Mandragola könnte sich ein Dutzend Staatssecretäre theilen, wenn sie nicht eher dazu angethan wären, sich in die Rollen der komischen Figuren dieser Komödie zu theilen, als in das komische Genie, das sie gedichtet.

Der Prolog, in acht Strophen, jede zu 11 Reimversen von abwechselnd fünf und eilf Sylben, deutet im Allgemeinen Inhalt, Personal und auch die Scene des Stückes, die Schaubühne, an, auf welcher sich die Wohnungen der Hauptpersonen, wie auf der antiken Lustspielbühne, als Nachbarhäuser darstellen.

Was geht nun darauf vor? Gar ärgerlich-wundersame Dinge. Hört, hört! — Nicht ihr, sittsame Leserinnen! Ihr schlüpfet am besten darüber weg, und überschlaget die Blätter, mit zugedrück-

1) Das. p. 533—538. — 2) p. 517—524. — 3) p. 524—533. — 4) p. 428—433.

ten Augen, wenn nicht mit zugehaltenen Ohren, da ihr ja die zarten Finger zum raschen Umwenden der Blätter braucht.

Ein Florentiner von Vermögen und aus gutem Hause, in der ersten Blüthe des Mannesalters, den die, in Folge des Kriegszugs Karl's III. nach Italien, über sein Vaterland hereingebrochene Zerrüttung [1]), als zehnjährigen Knaben, nach Paris geführt hatte, wo er zwanzig Jahre blieb, — dieser Florentiner, Namens Callimaco, vernimmt eines Tages von einem in Paris gerade anwesenden Landsmann, einem Camillo Calfucci, der mit andern Florentinern, seinen Gästen, in lebhaften Streit über den Schönheitsvorrang der Französinnen und Italienerinnen gerathen, die entscheidende Aeusserung: „Wären auch alle Italienerinnen Scheusale, so würde eine Verwandte von ihm den Frauen Italiens den Preis der Schönheit erringen.“ [2]) Madonna Lucrezia, Frau des Messer Nicia Calfucci, sey diese Schönheit. Das Wort fiel wie ein zündender Funke in Callimaco's Seele. Sein Herz brennt schon lichterloh von dem blossen Bilde der Gepriesenen. Von unwiderstehlichem Verlangen nach dem Original ergriffen, eilt Callimaco auf den feurigsten aller Flügel, auf den Flügeln einer von erhitzter Liebesphantasie entbrannten Leidenschaft nach Florenz, und findet sein Phantasiebild von der Wirklichkeit bei weitem übertroffen. Madonna Lucrezia, Frau des Rechtsgelehrten, Nicia Calfucci, ist noch schöner als ihr Ruf; aber zu seiner Verzweiflung so keusch auch, wie ihres Namens Ruf. „Doch“ — fragt sein Diener Siro, dem Callimaco diess Alles erzählt — „welche Hoffnung habt ihr denn?“ — Call. Ach leider! keine oder doch nur eine geringe. Vor allem ist es ihre Sittsamkeit, die mir den Krieg erklärt. Liebesangelegenheiten sind ihr fremd und verhasst. Ausserdem ist ihr Mann reich; ihr Haus unzugänglich. Ihre Diener und Mägde zittern vor ihr; an Bestechung ist gar nicht zu denken.“ ... Siro. „Am Ende müsst ihr doch aber Grund zu hoffen haben — worauf nun hofft ihr?“ — Callimaco's Hoffnungsanker hat drei starke Zähne: die Einfältigkeit des Messer Nicia, ihres schon ältlichen Mannes; obgleich

1) Cosi tutta Toscana si scompiglia.: Decennale I. Die Katastrophe schildert Machiavelli's in Terzinen geschriebenes Poem: I Decennali. — 2) Se tutte le donne italiane fussero mostri, che una sua parente era per riaver l'onor loro (I. Sc. 1.)

Doctor der Rechte, der grösste Tropf und dümmste Mensch in Florenz.[1]) Ferner des Nicia und seiner Frau heisses Verlangen nach einem Sprössling, den ihre sechsjährige Ehe noch immer nicht erzielte. Der dritte Zahn seines Hoffnungsankers ist Madonna Lucrezia's Mutter, Sostrata, vormals eine muntere Gevatterin (buona Compagna); da sie aber Vermögen hat, ist auch ihr nicht mit Geld beizukommen. Ohne Ligurio, früher Heirathsagent, gegenwärtig Schmarotzer und Geldpumper seines Zeichens, wäre Callimaco's Hoffnungsanker, trotz der drei Zähne, ein schwaches, zerbrechliches Rohr. Mit diesem tüchtigen Lootsen und Steuermann aber sey noch die einzige Möglichkeit für ihn gegeben, in Nicia's Ehehafen einzulaufen und dort Anker zu werfen. Ligurio verkehre mit Nicia Calfucci, der ihn zwar nicht in sein Haus mitnehme und dort bewirthe, ihm aber zuweilen Geld borge; und Ligurio sey auch ihm, Callimaco, seinem Tische und seiner Tasche, mit Seel und Leib ergeben. Wie denkt nun Ligurio den Nicia herumzukriegen? fragt Siro. — Er will ihn überreden — versetzt Callimaco — mit seiner Frau eine Maibadereise behufs der Sprösslings-Erzielung zu unternehmen. Von dieser Badereise, von diesem Mai, von dieser Sprösslings-Erzielung im Wonnemonate und mitten unter Badebelustigungen erwartet Callimaco gar Mancherlei, wenn auch nicht Alles: Annäherung z. B.; empfänglichere Stimmung bei Madonna Lucrezia; Umgangs-Anknüpfung beim Messer Nicia Calfucci — „Was weiss ich? Eins giebt das Andere, und die Zeit macht Alles.“[2])

In der zweiten Scene bespricht schon Nicia mit dem Ligurio die Badereise; die Beschwerlichkeit der Reise sey ihm verdriesslich; die Aussicht auf einen möglichen Sprössling indessen so lockend, dass er die Frau für den Ausflug zu gewinnen hoffe. Ligurio soll einen geschickten Arzt dieserhalb befragen. Denn die Aerzte, mit denen er, Nicia, darüber gesprochen, riethen ihm, der Eine diesen, der Andere jenen Curort an. „Diese Doctoren der Medicin, muss ich dir ehrlich sagen, wissen eigentlich nie recht, was sie für Fische aus dem Wasser ziehen.“[3]) Desto bes-

1) Benchè sia dottore, egli è il più semplice e il più sciocco uomo di Firenze. — 2) Che so io? Di cosa nasce cosa, e il tempo la governa. — 3) E a dirti il vero, questi dottori di medicina non sanno quello che si pescano.

ser versteht sich Ligurio darauf. Er weiss Bescheid mit Netzen, Hamen und Köder. Er giebt dem Wasser, was des Wassers ist, und bringt die Fische in's Trockne. Er schüttet das Bad aus; aber nicht mit dem Kinde. Bad und Badereise sind aufgegeben; aber nicht das Kind, wofür der geschickte Arzt selber sorgen wird, der die Heilkräfte aller Gesundbrunnen in sich vereinigt, und kein Anderer seyn soll, als Callimaco, der liebenswürdige Mann von der offenen Tafel und der offenen Tasche. Kaum hat sich Nicia entfernt, ist sein Rath, betreff des geschickten Arztes, schon befolgt, und dieser schon gefunden, noch bevor er aufgesucht worden und bevor der erste Act zu Ende ist. Callimaco würde es auf das Schicksal des Aesculap ankommen lassen, den der Blitz erschlug; vorausgesetzt, dass dieser Blitz ihn nach der Cur träfe, die er, als Nicia's berufener Arzt, mit dessen Frau vornehmen soll. Wie, auf welche Art, quibus consiliis quomodo quando — das weiss Callimaco, am Schluss des ersten Actes so wenig, als wir, als Ligurio selbst, der ihn doctorirt, den er aber trotzdem schon jetzt als seinen Lebensretter preist und in's Herz schliesst.[1]) Denn mit einer leidenschaftlichen Liebe haben wir es hier zu thun; mit keiner gemeinen, schmutzigen, eigennützigen, wie in der Calandra z. B. Callimaco's Liebe ist eine unerlaubte, um den Preis eines frevelvollen Skandals nach ihrer Befriedigung erglühte Liebe; aber eine solche doch, die mit dem sittlichen Bedenken zugleich das Herz verzehrt, die Besinnung verwirrt und Seel und Seligkeit in die Schanze schlägt. „Was soll ich beginnen? Welches Auskunftsmittel ergreifen, welchen Weg einschlagen? Irgend Etwas muss ich versuchen; sey dieses Etwas noch so bedenklich, so gefahrvoll, so verrucht und verdammenswerth. Besser sterben als so leben. Könnt' ich schlafen Nachts, könnt' ich essen, könnt' ich plaudern, könnt' ich an irgend einer Sache Vergnügen finden; würde ich geduldiger seyn, und die Zeit abwarten. Hier aber seh' ich kein Mittel, und wenn ich von keiner Seite her mich an eine Hoffnung klammern kann, so werde und muss ich sterben. Und bleibt mir nichts übrig als der Tod, so schrecke ich auch vor keinem Wagniss, vor keinem noch so wilden, empörenden, frevelhaften Be-

1) Callim. Tu mi risusciti. . . .

ginnen zurück."[1]) So rast Callimaco's Liebesfeuer, eh' Ligurio ihm den Doctorhut aufsetzt, und ihn zu Nicia Calfucci's Haus- und zu Lucrezia's Leibarzt macht. Schon die erste Liebesregung damals in Paris, bei jener Verherrlichung des sittsam-schönsten Weibes — durch ihren Verwandten Camillo Calfucci — ein Motiv, das an Posthumus' Wette mit Jachimo in Shakspeare's Cymbeline erinnert — schon diese erste Liebeswirkung, in Folge der blossen Lobpreisung eines fernen Frauenwesens, verräth eine edlere, tiefere Liebe, als uns bisher das italienische Lustspiel vorgeführt; mit Rücksicht auf den Gegenstand namentlich, auf das sittsam-keusche, tugendhafte Weib, das diese Liebe gefacht. Eine solche, ihrer Natur nach, schicksalsvolle, tragische Liebe zum Lustspielmotive scherzen; statt der poetischen Sühne, aus ihrer Verwirrung den fröhlichsten Ausgang, den glänzendsten Erfolg beglückender Tugendentweihung und verbotener Lust zu pflücken, — den glänzendsten, den jemals die Komik der Hahnrei-Komödie errungen: vielleicht ist die Komödirung einer solchen Liebe das einzige, oder doch das Hauptskandal in diesem höchst merkwürdigen, tiefdurchdachten Lustspiel. Wohl lohnt es sich, der komischen Laune des objectivsten und verschwiegensten aller Denker und Darsteller zu folgen, der mehr als irgend ein Schriftsteller alter und neuer Zeit mit seinen persönlichen Ansichten zurückzuhalten wusste. Der tiefsinnende, tief beobachtende, und mit unbeirrt-unerbittlicher Logik aus zeitgültigen Prämissen, wie aus Axiomen, folgernde florentinische Staatssecretär war auch als Schriftsteller der Geheimschreiber gleichsam seiner eigenen Staatsgedanken. Er glich unserem Zauberzwerge und Geheimschmiede Alberich, der gefeite Waffen in der Tarnkappe schmiedete, die den Kunstmeister selbst unsichtbar machte.

1) Callim. . . Ma come ho a fare? che partito ho a pigliare? dove mi ho a volgere? A me bisogna tentare qualche cosa, sia grande, sia periculosa, sia damnosa, sia infame; meglio è morire che viver così. S'io potessi dormire la notte, s'io potessi mangiare, s'io potessi conversare, s'io potessi pigliar piacere di cosa veruna, io starei più paziente ad aspettare il tempo. Ma quì non ci è rimedio, e s'io non son tenuto in speranza da qualche partito, io mi morrò in ogni modo; e veggendo d'aver a morire, no sono per temere cosa alcuna, ma per pigliare qualche partito bestiale, crudo e nefando.

Die Waffen, die der florentinische Alberich schmiedete, waren freilich mitunter durch bösen Zauber gefeit, in höllischem Feuer gehärtet und gestählt, und eingetaucht in alle Höllenwasser infernalischen Trugs und teuflischer Tücke.[1]) Ob er aber sein Teufelsrüstzeug für oder gegen Drachen geschmiedet; ob selbiges nicht desshalb gerade wider die Drachen gehämmert ward, weil es zu Nutz und Frommen von Drachen dienen sollte[2]); ob sein Musterfürst, sein Caesar Borgia, oder das Ungeheuer, Castruccio Castracani, für ihn, den Florentiner Alberich, Italiens Siegfried oder Italiens Drache Fafnir war, dem er zum Menschenfang und Frass das eiserne Jagdnetz lieferte, worein sich das Unthier, wie jenes Riesen-Scheusal, Orillo, bei Ariost, zuletzt selbst verwickeln sollte[3]); — ob das zweischneidige Zauberschwert, das im Principe, als seiner Scheide, steckt, nicht, wie jenes vom deutschen Alberich gefeite Schwert, Gramur, zunächst bestimmt war, den Ambos, worauf es geschmiedet worden, zu zerspalten und in den Grund zu schlagen — gegen diese und andere Ob-Fragen verwahrt sich der Florentinische, in seine Tarnkappe verhüllte staatsweise Alberich mit scheinbar unverbrüchlichem Schweigen.

1) Machiavelli schrieb den Principe mit Satans-Fingern (Satanae digitis), sagt sein Zeitgenosse der Cardinal Reginald Polus in der Apologie seiner, Karl V. gewidmeten Schrift, De Unitate Ecclesiae (Fir. 1796. c. 28—35). Cardinal Polus hatte den Principe durch seinen Landsmann Thomas Cromwell, Staatsminister Heinrich's VIII., kennen lernen; denselben Cromwell, der in Shakspeare's K. Henry VIII. vorkommt. — 2) Sui propositi non est, tyrannum instruere, sed arcanis ejus palam factis, ipsum miseris populis nudum ac conspicuum exhibere . . . Alberigo Gentile, De legationibus, lib. III. c. 9.: „Seine (Machiavelli's) Absicht war nicht, einem Tyrannen Regierungsprincipien zu lehren; sondern, durch Enthüllung der Principien des Tyrannen, diesen den unglücklichen und geplagten Völkern in seiner ganzen Nacktheit und Blösse vor die Augen zu stellen." — 3) So meint Casp. Scioppius vom Principe, ohne die Schrift zu nennen (Paedia Politices, sive suppetiae logicae scriptoribus politicis latae etc. p. 31): Conatus scriptoris est, certum aliquem tyrannum, patriae infestum describere, eoque pacto partim populare odium in eum commovere, partim artes ejus detegere, quod est tyrannidem ejus impedire . . . „Das Bestreben des Verfassers (Machiavelli's) geht dahin, einen dem Vaterlande feindseligen Tyrannen zu schildern, und dergestalt theils den öffentlichen Hass gegen ihn zu erregen, theils dessen Künste aufzudecken, d. h. die Tyrannei zu verhindern."

Scheinbar. Denn zuweilen scheint es auch, als lüfte der Zauberschmied die Kappe, auf einen Augenblick. In c. XV. z. B. desselben Principe, wo bezüglich der Tendenz und Intention dieser Schrift zu lesen ist: „Es habe ihm, dem Verfasser, angemessener geschienen, der thatsächlichen Wahrheit nachzuspüren, als der Idee derselben.[1]) Mit andern Worten: die Herrschaftsgrundsätze zu schildern und darzulegen, wie sie im Gange sind[2]), und den Fürsten als Richtschnur ihres Handelns dienen;

1) Parergli più conveniente andar dietro alla verità effettuale della cosa, che alla imaginazione di essa. — 2) Machiavellum contraria via principes quosdam in Italis, quorum Deus crumena fuit, voluntas lex, ambitio dux, temeritas ars, consuetudo regula, descripsisse credo, non quales esse debent, sed quales fuerunt. (Joh. Balth. Scuppius, Dissert. de opinione.) „In entgegengesetzter Weise hat Machiavelli gewisse ital. Fürsten, deren Gott der Geldbeutel, deren Gesetz ihr Wille, deren Führer ihr Ehrgeiz, deren Regierungskunst Verwegenheit und die Gewohnheit und Fertigkeit im Schlechten Richtschnur des Handelns war, schildern wollen, nicht wie sie seyn sollten, sondern wie sie waren.“ Für J. J. Rousseau ist Machiavelli's Principe sogar das Buch der Republikaner; insofern nämlich Machiavelli, unter dem Anschein, als ob er Rathschläge und Lehren den Königen gebe, den Völkern eine grosse Lehre gab. Contr. soc. l. III. c. 6.

Was wohl der florentinische Alberich zu diesen und vielen andern apologetischen oder gegnerischen Interpretationen hinter seiner Tarnkappe sich gedacht, und wie er dazu geschmunzelt, und den staatsklugen Kopf geschüttelt hätte? Zu all den Auslegungen seiner Busengedanken: von der verdammenden Auffassung des Cardinal Polus an, bis zu Macaulay's, des Landsmanns von Cardinal Polus, geschichtspsychologischer Construction des Machiavelli, als eines in den Ansichten seines Zeitalters befangenen und unwissentlich mitverstrickten Geistes. Darauf läuft das berühmte Essay über Machiavelli doch hinaus, dessen blendend schöngeistigem, ästhetisch-pragmatischem Geschichtsstyl der philosophisch-kritische Geist nicht die Wage zu halten scheint. Denn dieser, der philosophisch-kritische Geschichtsgeist, wenn er in Thucydides' Büchern z. B. das Staatswesen darlegt, und die Ereignisse und Persönlichkeiten daran prüft, diese philosophische Geschichtsbetrachtung beurtheilt dieselben von der Höhe jener allgültigen göttlichen Wahrheiten und Ideen, welche, ob noch so verdunkelt, verfälscht und zerrüttet in der Brust der Völker und ihrer Führer und Herrscher, um so glänzender in den bevorzugten, providentiellen Geistern ihrer Zeit aufleuchten, den eigentlichen Königen und Herrschern der Völker, die sie, — und die grossen Geschichtschreiber voran, — über den Pragmatismus der zeitgeschichtlichen Wirren hinaus, auf jene Leitsterne

von den Herrschaftsprincipien aber, wie sie der Idee nach sind; im Geiste, von der Vernunft erkannt worden, folglich auch von

höchster Entwickelungsziele hinweisen. Mögen immerhin auch solche durch einige Fasern ihrer Anschauungen und Neigungen mit ihrer Zeit zusammenhängen: so wurzeln sie doch mit ihren Grund- und Wesensbegriffen in den Urwahrheiten der Geister aller Zeiten; so ragen sie doch mit ihren Gedankenwipfeln hoch über ihr Zeitalter empor, und wiegen in den Blätterkronen ihrer unsterblichen Schriften jene ewigen Principien, als die unverlöschlichen Leitsterne der Menschheit; wie die Cedern des Libanon in ihren Armen den Himmel wiegen mit seinen ewigen Lichtern. Macaulay, Englands vielleicht grösster, classisch-gediegenster, und auch in ästhetisch-kritischer Beziehung vollwichtigster Geschichtschreiber, aber Englands eben, steckte selbst zu tief in seiner nationalengländischen Haut, die unter Umständen auch eine nationalenggeistige Haut ist, — und steckte zu tief in der politischen Halbheit seiner Whigpartei, um die letzten und höchsten Gründe zu erfassen, die nur der überschwebende freie Geist erschaut. Macaulay's Anschauungen treiben zu mächtig in die Breite des Pragmatismus der englischen Mittelschichten, um nach unten hin ihre Wurzeln in die Tiefe jener, wie alle Wurzelgedanken, radicalen Urwahrheiten einzusenken, und um, nach oben hin, Gedankenarme emporzustrecken, die nach dem Himmel und seiner Lichtsaat, titanisch-kühn, zu langen scheinen, und die doch nur emporgreifen, erfüllt vom Prometheïschen Lichtgeist, und aus eingeborenem, höhenverwandtem Drange, die Feuersaat des Himmels auch auf der Erde auszustreuen und in den Busen der Völker. Die Unzulänglichkeit seiner Wurzeltiefe beweist das Essay über Machiavelli; und dass Macaulay's kritische Gedankenäste dem Sternenhimmel der höchsten Erkenntniss, kraft poetischer Anschauung, nicht gewachsen sind, beweist das Essay über Milton, das diesen schon als den siebenten Himmel der Poesie preist, in den es auf's Verstiegenste sich verzückt und verhimmelt; während eine wahrhafte, unbestochene, poetisch-kritische Geschichte des Epos, als Engel vor ihrem Paradiese, dem Dichter des „verlorenen Paradieses", sollte sie ihm auch ihr flammendes Schwert nicht gerade abwehrend und zurückweisend entgegenhalten, ihm doch jedenfalls mit dem Flamberger seine Stelle nicht unter den epischen Dichtern ersten Glanzes, wie Homer, Dante, Ariosto, Firdusi, Saadi, Abdurrhaman Djämy, und die Dichter der Nibelungen und der grossen Indischen Epen; sondern unter den Epikern zweiten Ranges anweisen würde. Macaulay's Auffassung Friedrich's d. Gr. vollends zeigt ihn auch als historisch-politischen Kopf so eingeklemmt in den ehernen Stirn-Reifen der stockenglischen Enggeistigkeit, dass die Muse der Geschichtsschreibung seine Schrift über Friedrich d. Gr. in die Spalten irgend eines jener politisch wie literarisch verbohrten Wochenblätter, in die Spalten — um gleich das dümmste und bornirteste von allen zu nennen — in die Spalten des „Saturday-Review", von rechtswegen sprechen

den daraus fliessenden Maximen, wonach die Fürsten handeln und regieren sollen und müssen, hier gänzlich abzusehen. Diese eine Lüftungs-Stelle enthüllt, wie mit flüchtigem Blitzesschein, Machiavelli's Busengedanken, über den aber gleich wieder die Tarnkapuze fällt. Doch bedurfte es gar nicht solcher vorübereilender Blitzeserleuchtung. Die Unverhülltheit und Nacktheit der Darstellung ist an sich schon Lichtes genug, das über die Beschaffenheit von Prämissen aufklärt, aus welchen Folgerungen von so augenscheinlicher, unwiderleglicher Bündigkeit fliessen; Folgerungen, deren jede eine feurige Zunge ist, die den Lehrsatz predigt und zur Evidenz bringt: das ist der Fluch einer bösen, verruchten Prämisse, dass sie fortzeugend Böses muss gebären. Desshalb sagt auch der als Denker, denn als Staatsmann grössere Lordkanzler Francis Bacon: „Wir haben alle Ursache, dem Machiavell und ähnlichen Schriftstellern zu danken, welche offen und unverholen aussprechen, was die Menschen zu thun pflegen, nicht was sie thun sollen." [1]) Und welches ist die böse Prämisse zum Fluch des von ihr ewig fortgezeugten Bösen? Der Titel der Schrift enthält sie schon: Il Principe; worunter Machiavell einen durch List und Gewalt zur Herrschaft gelangten Emporkömmling versteht, einen Tyrannen, einen Staatsstreichsherrscher, jeden Principe eines 2. Decembers versteht; jeden auf Trug und Gewalt, auf Macht-vor-Recht sich stützenden Macht-

müsste; eines Wochenblattes, dessen Titel schon die stockenglische Tendenz an der Stirne trägt, insofern er den orthodox-altbiblischen Charakter kennzeichnet, welchem gemäss jenes Wochenblatt am Sabbath erscheint, um, dem Gebote zufolge, an diesem Tage seine Ochsen und Esel von der Wochenarbeit ausruhen zu lassen, ihnen einen doppelten Ruhetag gönnend, in Betracht der Arbeit, die jeder von ihnen für zwei Ochsen und zwei Esel die Woche hindurch leistet. Im Pferche dieses Samstagsblattes verdiente auch Macaulay's historisch-kritischer Geist von seiner Auffassung und Charakterschilderung des grössten Königs der neuern Zeit auszuruhen und seinen Sabbath zu halten. Die beiden Essay's über Milton und Machiavelli ragen Brocken-hoch über jene Abhandlung hinaus, und mögen denn auch auf dem Blocksberg ihren Hexensabbath feiern.

1) Est quod gratias agamus Machiavello, et hujusmodi scriptoribus, qui aperte et indissimulanter proferunt quod homines facere soleant, non quod debeant (De augm. Scient. Lib. VII. c. 2.)

haber versteht, welcher, dem Naturgesetze seines Herrschaftsursprungs und Princips gemäss, sich einzig nur durch die Mittel behaupten kann, durch welche er die Herrschaft erlangt: durch Trug, Arglist, Treulosigkeit, Acht und Bann, massenhafte Deportation, langsam-qualvolle Hinmordung, wo Meuchelmord oder offener Raubmord nicht mehr, wie zur Zeit des Cäsar Borgia und Castrucci Castracani's, an der Tagesordnung — mit einem Worte durch eine Reihenfolge von Gewaltstreichen oder Tyranneien sich behaupten kann, deren logisch-nothwendige Entwickelung aus einem obersten Teufelsgrundsatz der „Principe" eben lehrt und ist. Dass sich aber Machiavell seinen Principe identisch mit Tiranno dachte, erhellt aus andern seiner Schriften; aus Stellen vor Allem in seinem Meisterwerke: den „Erörterungen über die erste Dekade des Livius" (Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio), wo es von einem Principe nuovo, einem Emporkömmlings-Herrscher, einem Tyrannen eben — und ein solcher ist Jeder, der durch einen Gewalt- oder Staatsstreich oder Rechtsbruch seine Herrschaft gründet oder verstärkt — wo es von dem Machtgebrauch und den Machtmitteln eines solchen Fürsten heisst [1]): „Diese Mittel sind höchst grausam, und feindselig gegen jede nicht blos christliche, sondern menschliche Existenz gerichtet; und müsste Jedermann sie meiden und fliehen, und es vorziehen, lieber als Privatmann zu leben, denn als König ein solches Verderben über die Menschen zu bringen. Nichtsdestoweniger aber muss derjenige, der nicht jenen ersten, zum Guten führenden Weg einschlagen mag, nothwendigerweise diesen schlechten Weg betreten, wofern er sich behaupten will. Aber in der Regel wählen die Menschen gewisse Mittelwege, die gefährlichsten und schädlichsten von allen; denn solche Menschen verstehen weder ganz und entschieden gut, noch entschieden schlecht zu seyn." Die Stelle ist der Schlüssel zum „Principe," der eben

1) Sono questi modi crudelissimi, e nimici d'ogni vivere, non solamente cristiano, ma umano; e debbegli qualunque uomo fuggire, e volere piuttosto vivere privato, che re con tanta rovina degli uomini. Nondimeno colui che non vuoli pigliare quella prima via del bene, quando si voglia mantenere, convien che entri in questo male. Ma gli uomini pigliano certe vie del mezzo, che sono dannosissime; perche non sanno essere ne tutti buoni, nè tutti cattivi. Discorsi Lib. I. c. 26.

nur die Logik des entschieden, des absolut Schlechten enthält. Kann ein gewissenhafter Lehrer und Warner der Völker mehr thun, als ihnen die aus einer bösen Prämisse gezogenen logisch-nothwendigen Folgerungen vor Augen legen? Mochte Machiavelli auch bei der Abfassung seines, zweien Mediceern (Giuliano und später Lorenzo) gewidmeten Principe von der bösen Prämisse und von den Völkern für's erste (was auch unsere Meinung) abgesehen haben. Zog denn Machiavelli's Vorbild und Lehrer, Aristoteles, nicht übereinstimmende Folgerungen bei seiner Betrachtung und Schilderung des Tyrannenregiments? Nur dass Aristoteles das Kind bei dem rechten Namen nannte, und seine staatsphilosophische Ansicht über den Charakter und das Wesen eines Tyrannen ehrlich angiebt und darlegt. [1]) Um kein Haar weniger ehrlich trägt aber auch Machiavelli seine lautern politischen Ueberzeugungen vor, für die er Kerker und Tortur erlitten, seine innersten, aus einer grossen sittlichen Betrachtung des Staatswesens geschöpften Principien und Ansichten über Regierungskunst und Weisheit, in einem gar merkwürdigen Capitel seiner Discorsi [2]), dessen Ueberschrift also lautet: „In dem Maasse, wie die Gründer einer Republik oder eines Königreiches preisenswerth sind, in demselben Maasse sind die Gründer einer Tyrannei tadelnswürdig.“ [3]) In dem Gegensatze liegt schon die Wesensverschiedenheit der Grundlagen angedeutet, worauf beiderseitige „Gründer“ ihre Herrschaft errichten. Nachdem der Charakter beider Gründungen im Allgemeinen angegeben worden, heisst es weiter: „Nichtsdestoweniger treten fast Alle, verblendet durch einen falschen Schein dessen, was gut und rühmlich, wissentlich oder unwissentlich in die Fusstapfen Solcher, die mehr Tadel als Lob verdienen. Anstatt dass sie zu ihrer ewigen Ehre, sey es einen Freistaat, sey es ein Königreich, stifteten, errichten sie eine Tyrannenherrschaft, und erkennen nicht, welchen Namen, welchen Ruhm, welche Ehre, Sicherheit, Ruhe und Seelenbefriedigung sie dadurch einbüssen, und in welchen Schimpf, Vorwurf, Tadel, in welche Gefahr und Unruhe

1) Polit. lib. V. c. 9. — 2) Libr. I. c. 10. — 3) Quanto sono laudabili i Fondatori di una Repubblica o di un Regno, tanto quelli di una Tirannide sono vituperabili.

sie sich stürzen. Und doch ist es schlechterdings unmöglich, dass diejenigen, die als Privatpersonen in einer Republik leben, und Solche, die durch Glück und Gunst oder Verdienst sich zum Fürsten erheben, dass, wenn sie die Geschichten studiren wollten, und aus den Ueberlieferungen alter Zeiten Nutzen zu ziehen verständen, jene Privatpersonen es nicht vorziehen sollten, in ihrem Vaterlande lieber als Scipionen zu leben, denn als Cäsare; und dass Fürsten nicht lieber Agesilaose, Timoleone und Dione seyn möchten, als ein Nabis, Phalaris oder Dionysius . . . Dass sich aber auch ja nur Niemand durch Cäsar's Ruhm täuschen lasse, weil man ihn von Schriftstellern gepriesen und gefeiert lese. Denn diejenigen, die ihn rühmen, sind durch sein Glück bestochen (corrotti) und durch die Dauer der Herrschaft eingeschüchtert, welche, unter seinem Namen errichtet, den Schriftstellern nicht gestattete, frei über ihn zu sprechen. Wer aber wissen möchte, was freie Schriftsteller über Cäsar urtheilen würden, der lese das, was sie von Catilina sagen. Und Cäsar ist um so abscheuwürdiger (als Catilina), um so viel Derjenige mehr zu verdammen ist, der das Schlechte gethan, als der es nur hat thun wollen".[1]) . . .

1) Niente dimeno dipoi quasi tutti, ingannati da un falso bene e da una falsa gloria, si lasciano andare, o volontariamente o ignorantamente ne' gradi di coloro che meritano più biasimo che laude. E potendo fare con perpetuo loro onore o una repubblica o un regno, si volgono alla tirannide, nè si aveggono per questo partito quanta fama, quanta gloria, quanto onore, sicurtà, quiete, con satisfazione d'animo e' fuggono, e in quanta infamia, vituperio, biasimo, pericolo e inquietudine incorrono. Ed è impossibile che quelli che in stato privato vivono in una repubblica, o per fortuna o per virtù ne diventano principi, se leggessero le istorie, e delle memorie delle antiche cose facessero capitale, che non volessero quelli tali privati, vivere nella loro patria piuttosto Scipioni che Cesari; e quelli che sono principi piuttosto Agesilai, Timoleoni e Dioni, che Nabidi, Falari e Dionisj. Nè sia alcuno che s'inganni per la gloria di Cesare, sentendolo massime celebrare dagli scrittori; perchè questi che lo laudano sono corrotti dalla fortuna sua e spauriti dalla lunghezza dell' imperio, il quale reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlas-

Wo der Verfasser des Principe die „Catilinarischen Existenzen" suchen würde, liegt nun auf der Hand; nicht minder klar vor Augen: dass in diesem Verfasser sich keineswegs, wie Macaulay annimmt, die guten und schlechten Principien durcheinandermischten; oder gar, wie Zettel und Einschlag, sich in ihm zu jenem, „Changeant" genannten, Schillertaffet verwebten [1]), so dass Machiavelli's staatsrechtliche und staatssittliche Principien, Machiavelli's schriftstellerischer Charakter überhaupt bald roth, bald grün schillern, je nach dem Lichte, worin seine Betrachtung spielt. In welcher Farbe wohl dem grossen englischen Geschichtschreiber das Capitel in den Discorsi mit der Ueberschrift: „Die Menge ist weiser und standhafter als ein Fürst" [2]), zu schillern scheinen würde? Roth oder grün? Oder würde er es gar in allen Regenbogenfarben vor den Augen tanzen sehen? Aus den angezogenen Stellen, die sich zu einem Buche vermehren und sammeln liessen, ist vielmehr das Gegentheil von dem ersichtlich, was Macaulay's geistreich-blendendes Changeant-Portrait von Machiavelli in seinem Shotsilk vom besten englischen Gewebe spiegelt. Diess nämlich, dass in Machiavelli's gemischtem Garn die guten Fäden aus seinem Innern gesponnen sind;

sero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbero, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è più detestabile Cesare, quanto più è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male.

1) The whole man seems bo be an enigma, a grotesque assemblage of incongruous qualities, selfishness and generosity, cruelty and benevolence, craft and simplicity, abject villany and romantic heroism. One sentence is such as a veteran diplomatist would scarcely write in cipher for the direction of his most confidential spy; the next seems to be extracted from a theme composed by an ardent schoolboy on the death of Leonidas . . . The moral sensibility of the writer seems at once to be morbidly obtuse and morbidly acute. Two characters altogether dissimilar are united in him. They are not merely joined, but interwoven. They are the warp and the woof of his mind, and their combination, like that of the variegated threads in shot silk, gives to the whole texture a glancing and ever changing appearance. Critic. and historic. Essays. Vol. I. p. 63. (ed. Tauchn.) — 2) La multitudine e più savia e costante che un Principe libr. I. c. LVIII.

aus seinen ursprünglichen, in den ewigen Ideen des Guten und Rechten wurzelnden, mit den Theorien der grössten Staatslehrer, die stets auch zugleich Staatstugendlehrer waren, übereinstimmenden Principien; dass hingegen die schlechten Fäden in seinem Gewebe von dem um Herrscherstäbe, als Spinnrocken, gewickelten Flachse stammen, der das Garn zu mehr oder weniger heimlich geknüpften, gesponnenen und gedrehten Fangnetzen, Schlingen, Galgenstricken liefert, die nur ein einziger Fürst klargelegt, und vor aller Welt Augen offen entwickelt und ausgebreitet; nur ein einziger, der das Sprüchwort zu Ehren brachte: „Was noch so fein gesponnen, kommt an das Licht der Sonnen" — und dieser einzige Fürst ist der Principe des Machiavelli. Wenn sich so Viele seitdem in die Theorie verfingen, verwickelten und verstrickten; so Viele, deren Vorgänger sich in der geheimen Praxis als Meister erwiesen: so verdient der grosse Florentinische Staatssecretär, nicht Tadel und Vorwurf, nein, eine Weltbürgerkrone dafür: dass nun in dem an das Sonnenlicht gebrachten und vor demselben ausgespannten Netze seines sogenannten Machiavellismus die praktischen Winkelspinnen der Staatskunst als systematisch geschulte Fliegen vor Aller Augen hängen, Dank dem Sonnenlichte, dem gegenüber der kluge Werkmeister das Netz ausgespannt, so dass es die sich darin Verfangenden vor Helligkeit nicht sehen können. Und Fliegen darunter, rechte Fleischerfliegen, Schlachtbank-Fliegen, wie z. B. die spanische Fliege, Philipp II., dessen kaiserlicher Vater Karl V. den Principe beständig bei sich trug als sein Gebetbuch und Brevier; Fliegen, wie Heinrich III. von Frankreich, bei dem Machiavell's-Principe gefunden ward, als ihn der Stahl des Meuchelmörders traf. Ja der beste der französischen Heinriche, der IV., der von einer Fliege doch nur die buhlerische Verliebtheit zu haben schien, und höchstens die Gestalt einer Fliege, wie Jupiter, zu dem Zwecke angenommen hätte, — selbst Henri IV. verblutete unter Ravaillac's Messer mit Machiavell's Principe in der Tasche. Liess doch sogar Mustapha III. den Principe in's Türkische übersetzen in usum Delphini als Studium und Vademecum für seine grossherrlichen Nachfolger. Seit 16 Jahren sitzt eine grosse Wespe im Netz, die sich für eine Biene aus Simson's Löwenaas ausgeben möchte. Sie hat sich so in die Fäden verwi-

ckelt, dass sie an dem Netze rüstig zu spinnen scheint, während sie doch nur darin lebensgefährlich zappelt. Ein Kleinod der Principe — nicht dieser — der von Machiavell; ein unschätzbares Kleinod, ein Prinzregent als Fürstenspiegel, der unter den Kronjuwelen in jedem Staatsschatz die erste Stelle einnehmen müsste. Machiavelli nennt in seinem berühmten, dem Codice Barberiniano entnommenen, documentalen Briefe vom 10. October 1513 an Francesco Vittori, Gesandten der Republik Venedig bei Leo X. — nennt in diesem Briefe seinen Principe eine „Grille von ihm" (alcun mio ghiribizzo). Den Namen „Grille" führt bereits, wir wissen nicht, welches Dampfboot; auf Machiavell's „Grille" müsste aber das Staatsschiff selbst getauft werden, jedwedes Staatsschiff. Diese Grille machte dem Tridentinischen Concil und den Vätern Jesu heisses Blut und schwere Sorgen. Jenes verdammte sie (1564), und diese schleuderten Schmähschriften gegen sie. [1]) Im 17. Jahrh. machte der Jesuit P. Lorenzo Lucchesini kurzen Process mit der Grille in einem Pamphlet unter dem Titel: Sciocchezze scoperte nell' opere di Machiavelli dal Patre Lucchesini. „Dummheiten, in Machiavelli's Werken aufgefunden von P. Lucchesini." Der Abkürzung wegen zeigten die Buchhändler die Schrift einfach an unter dem Titel: Sciocchezze dal P. Lucchesini. „Dummheiten von Pater Lucchesini." Väter von der Gesellschaft Jesu eifern aber nicht gegen „Dummheiten." Wo Die Feuer und Flammen speien, seyd gewiss, da liegt ein grosser Völkerschatz begraben: das geschliffene Beil wohl gar, das ihre Wurzel treffen soll. Den Fürsten, der Lehrstühle zu Vorträgen über Machiavelli's Principe errichten liesse, Lehrstühle auf seinen Landesuniversitäten, müsste sein Volk auf Händen tragen, durch Reiterstatuen ehren. Die Schwierigkeit, diese Stühle mit geeigneten Professoren zu besetzen, würde sich durch jenes, in maassgebenden Kreisen mundläufige Mittel beseitigen lassen, das ein deutscher Principe in dem goldnen Spruch angab: Professoren und — sind für Geld überall zu haben. Ein Collegium z. B. in Halle über Machiavelli's Principe von H. Leo gelesen,

1) Der Jesuit Possevino u. A. Thomas Bozio, Mitglied der Congregation. (De imperio virtutis etc. adversus Nicolaum Machiavellum. Rom. 1593—1596. 4⁰.)

wäre mit allem Geld, wofür man — kauft, nicht zu bezahlen; wäre mit diesem Gold nicht aufzuwiegen.

Für die Principi eine Falle, für die Völker eine Galgenstudie, trägt der Machiavellismus seinen Antimachiavell fertig in sich selbst, und einen wirksamern, als der erste Anti-Machiavell von Innocent Gentillet (1576), und der von Friedrich d. Gr., der, berichtetermaassen, die 7 Bücher von Machiavelli's schon erwähntem, epochemachendem Grundwerke der neuern Kriegskunst[1]) zu fleissig studirte und zu gründlich in Saft und Blut verwandelte, um sich durch einen andern Anti-Machiavell legitimiren zu müssen, als durch das Gesetzbuch, das er gestiftet; als durch den Staat, den er geschaffen; als durch das höchste Regierungsziel, das er in's Auge fasste: die auf freie Prüfung und Aussprechung gegründete öffentliche Wohlfahrt; als sein oberster Staatsgrundsatz, seine Herrschaftsmaxime, in deren Sinne er sein Regierungsgeschäft im Schweisse seines Angesichts bis an's Ende seines Lebens treu und ehrlich durchführte — die Herrschaftsmaxime: der Fürst sey der erste Diener des Staates: eine Maxime, die den ganzen Anti-Machiavell in sich schliesst, und die Niemand freudiger unterschrieben hätte, als der grosse Patriot, Streiter und Martyrer für politische Volksfreiheit im antiken hohen Styl, als Niccolò Machiavelli. Der siegreichste Anti-Machiavell aber, den der grosse König, und als erster Staats- und Volksdiener grösste König hinterliess, ist der Volksgeist, den er geweckt, und dessen scharfer lebendiger Hauch den Machiavellismus in jeglicher Gestalt und Form, den offenen und geheimen, den des frechen Trugs und den der bestialischen, in Blut und Eisen getauchten Gewalt, wie Spinnweb wegblasen wird — afflavit et dissipati sunt. — Wir aber verfolgen weiter die Geistesspuren, die unser staats- und kriegskundiger Waffenschmied, der auch ein dramatischer Zauberzwerg Alberich, in der Nebelkappe des komischen Humors zurückliess. Belauschen wir die erstaunlichen Fahrten seines durch den Mandragora-Zaubertrank zum gehörnten Siegfried gefeiten und gefesteten komischen Recken, Nicia Calfucci. Vielleicht gelingt es uns, von der Beleuchtung der Komödie aus, auf eine oder andere Eigenthümlichkeit

1) Dell' Arte della Guerra. Erste Ausg., die d. Giunti 16. Aug. 1521.

des grossen Meisters ein Schlaglicht zu werfen, worin er, so Gott will, nicht als Irrwisch, zu dem ihn der berühmte englische Historiker fackelt, sondern als Kirchenlicht vom reinsten Glanze erscheinen dürfte, — vom reinsten, gediegenhellsten; nicht von „gleissendem und immerwechselndem Scheine," a glancing and ever changing appearance, den er dem pragmatisch und geistreich prüfenden Forscherblicke des grossen englischen Geschichtschreibers und Essayisten vorgegaukelt.

Callimaco ist von seinem Tischgenossen, Ligurio, zum Wunderdoctor creirt. Eine kleine, aus eilf- und fünfsylbigen Reimversen bestehende Canzone, die anmuthig, mit Ständchenzartem Schmelze Amor's allbesiegende Macht feiert, giebt die Nachhalls-Stimmung des ersten Actes epirrhematisch an, und präludirt den zweiten. Den Namen der Sängerin, welche diese Zwischenacts-Liedchen vortrug, haben uns einige Briefe[1]) von Machiavelli erhalten. Sie hiess La Barbera. Der Brief (XXIX), worin sie Machiavelli seinem Freunde, dem grossen Geschichtsschreiber, Guicciardini, mit der Bitte empfiehlt, eine Wohnung der Sängerin in Modena zu besorgen, die daselbst gastiren und die Liedchen in den Zwichenacten seiner in Modena zur Aufführung kommenden Mandragola singen würde (1525), trägt die scherzhafte Unterschrift: „Niccolò Machiavelli istorico, comico e tragico. Den Principe nannten wir schon die Tragödie zu seiner Komödie oder seinem Satyrspiel: Mandragola; Tragödie, wenn nicht der Form nach, so doch als Bewegungsrad in dem Triebwerk der historischen Tragödie als Staats-Action.

Messer Nicia ist mit Ligurio auf dem Wege zum Wunderdoctor. In Bezug auf diesen ist Nicia ausser Sorge, und verlässt sich dessfalls ganz auf Ligurio. Ob aber der Doctor ein Mann der Wissenschaft (uomo di dottrina), das wird er beim ersten Wort herausfinden; denn ihm mache man keine Wippchen vor.[2]) Dieses Selbstvertrauen, dieser Klugdünkel, sind die Würze der unvergleichlichen komischen Figur, als deren Nachbilder selbst Molière's ergötzlichste Figuren zu gelten haben! „Bona dies, domine magister!" — ist das erste Wort, womit der Doctor der Rechte dem Doctor der Medicin auf den Zahn fühlt. Stramm

1) Letter. XXVIII, XXIX, XXXII, XXXIII. — 2) perchè a me non venderà egli vesiche.

antwortet dieser: Et vobis bona, domine doctor. — Ligur. Nun, was meint ihr? — Nic. Gut, mein treu, recht gut.[1] Nicia bringt die Badecur zur Sprache. Callimaco erörtert ihm die verschiedenen Ursachen der Sterilität, wissenschaftlich, lateinisch, in der Sprache der Facultät, bei welcher auch wir es, behufs Erklärung der Nicht-Facultät, bewenden lassen: Nam causae sterilitatis sunt aut in semine, aut in matrice, aut in instrumentis seminariis, aut in virga, aut in causa extrinseca. Nic. (zu Ligurio). Der würdigste Mann das, der mir vorgekommen.[2] — Auf die von Callimaco insinuirte Möglichkeit, dass er, Nicia, dieser würdigste Mann für seine Frau möglicherweise nicht seyn möchte, in welchem Falle Hopfen und Malz ein für allemal verloren wäre, — geräth Nicia in eine sittliche Entrüstung, die Haare auf den Zähnen hat: Ich, nicht der Mann? lächerlich! Ein Mann von Eisen und Stahl, wie es kaum einen zweiten giebt in ganz Florenz, von festestem Kernholz![3] — Call. Dann könnt ihr ruhig seyn, und wird sich auch ein Mittel finden lassen. Ligurio bringt ihn auf einen gewissen Trank, von unfehlbarer Wirkung, wovon Callimaco neulich gesprochen. Nicia versichert den Doctor wiederholt seines unbedingten Vertrauens, und entfernt sich mit Siro um den Arzt, behufs der Diagnose, etwas besehen zu lassen, wovon die Bühne der Gegenwart, welcher die des Machiavell in keiner Beziehung das Wasser reicht, füglich absieht. Die Sterilitätssymptome der heutigen Bühne liegen weniger im uropoetischen als schlechtweg im poetischen System. Nicia kommt schon aus seinem Hause mit dem Urbild zu Scribe's „Glas Wasser“ in der Hand, das ja auch ein Sterilitäts-Symptom; nicht blos in Bezug auf die Herzensergiessungen der Marlborough; auch kein Sterilitäts-Symptom in Betreff der französischen Bühne; wohl aber ein solches hinsichtlich anderer Bühnen, für welche jenes Glas Wasser zugleich auch der Mandragoratrank war, den ihnen der Wunderdoctor Scribe, als Palliativ gegen die Sterilität, verschrieben. Nicia trägt nun das Urbild in das Nachbarhaus des Callimaco, und kann unterwegs dem Siro, der mittlerweile vor Nicia's Haus gewartet, nicht genug erzählen, was für Mühe es ihm ge-

1) Bene alle guagnele II, 2. — 2) Costai è il più degno uomo, che si possa trovare. — 3) Impotente io? Oh voi mi farete ridere! Io non credo che sia il più ferrigno ed il più rubizzo uomo in Firenze di me.

kostet, sein einfältiges Weib (mia Monna sciocca) zu bewegen, zu dem Urbilde von Scribe's Glas Wasser zu sitzen. Bald prüft es auch schon Callimaco, als Mann der Wissenschaft, mit den Kennerblicken des wissenschaftlichen Theaterkritikers, der seiner Zeit Scribe's Glas Wasser gerade so genau und sachverständig beäugte, und sein Gutachten darüber in der ihm angewiesenen hintern Spalte einer Berliner Zeitung abgab; nur dass sein gesperrt gesetztes Deutsch ungleich günstiger lautete, als das unsetzbare, um wie viel weniger hersetzbare, und um wie viel mehr unübersetzbare Bader-Latein des Callimaco; — ja fast so überschwänglich lautete, wie die Gutachten, die derselbe Callimaco der wissenschaftlichen Theaterkritik über die Wassergläser des zum Heil der deutschen Bühne fleischgewordenen Urbildes von Potter's berühmtestem Meisterstück in derselben Spalte abgab. Oh, ah, potta di san Puccio! ruft Nicia Calfucci nicht ohne inspiratorische Vorahnung von Potter's Meisterstück, staunend ob Callimaco's lateinischem Gutachten, das nicht unübersetzbarer als Nicia's Potta di san Puccio! „Schau, schau, wie Der von diesen Dingen zu sprechen versteht!" [1]) „Wenn euere Frau mit Hülfe meines Mittels nicht binnen Jahresfrist ein Knäblein auf dem Arme sitzen hat, zahle ich zwei tausend Ducaten" — versichert, trotz der trüben, aus der Besichtigung gewonnenen Aspecten, Callimaco dem entzückt vertrauensseligen Calfucci, der ihm zuschwört, dass er ihm mehr glaube, als seinem Beichtvater. Ohne seinen Trank von Mandragora, setzt Callimaco hinzu, wäre die Königin von Frankreich noch heutigen Tags unfruchtbar, um von unzähligen andern Prinzessinen zu schweigen. [2]) Nur giebt er Eines zu bedenken: Der Mann, der auf das genommene Mittel hin, sich stante pede auf's Erzielen eines Leibeserben verlegen wollte, wäre binnen acht Tagen ein Kind des Todes. Diess hören und vor Schrecken Cacasangue! rufen, ist für Calfucci eins. „Potzblut" drückt Cacasangue bei weitem nicht aus. Genug, Nicia ruft vor Angst Cacasangue! Ich mag das Gesöff nicht. Mir bindst du's nicht auf. Ihr kommt mir gut. [3]) Ruhig, Mann — beschwichtigt

1) Guarda come ragiona bene di queste cose (II. sc. 6.). — 2) e se non era questo, la reina di Francia sarebbe sterile ed infinite altre principesse di quello stato. — 3) Io non voglio cotesta suzzacchera; a me non l'appiccherai tu. Voi mi avete concio bene.

Callimaco — dagegen giebt's ein Mittel. — Nic. Welches? — Ja, wenn sich's nur so angeben liesse in schlichtem Deutsch. Der deutsche Uebersetzer schwitzt Blut und murmelt italienisch Cacasangue! Und doch ist Callimaco's Tale auf Nicia's Quale der Zapfen, um den sich die ganze Komödie dreht. Oh, ah, potta di san Puccio! Hilf heiliger Puccio, steh dem Uebersetzer bei! Dem Callimaco läuft's so glatt vom Munde, als verordnete er ein Lavement, eine Douche, ein Sitzbad u. dgl. Ohne Umschweife es wiedergeben, ist rein unmöglich. Muth gefasst, „mein liebes Deutsch," und schreib getrost: Das Kind des Todes braucht ja nicht just der Mann zu seyn: ein Mann schlechthin thut's eben so gut: Er nimmt die übergefährliche Wirkung der Mandragora über sich, dann kennt ihr hinterher lachen.[1]) Das passt unserm Calfucci wieder nicht; dieses nachträgliche Lachen lacht ihn gar nicht an; und solcher Lückenbüsser ist sein Mann so wenig, dass er ihm kann gestohlen werden. Kurz er „mag das nicht."[2]) Perchè? fragt Callimaco, verwundert. Nic. Weil ich mein Weib nicht zur — will machen lassen, und mich nicht zum —[3]). — Call. Oh Dottore! Ich hatte euch mehr Grips zugetraut. Wie? Ihr tragt Bedenken, das zu thun, was der König von Frankreich sich hat gefallen lassen, und so viele andere vornehme Herren dort? Stutzend meint der von solchen Vorbildern frappirte, aber noch schwankende Nicia: Wo aber Den finden, der unter solchen Bedingungen . . . Das lasst meine Sorge seyn, beruhigt Callimaco: Ihr lasst den Trank noch diesen Abend nehmen, und dann gleich zu Bette. Wir — ihr nämlich, Ligurio, Siro, und ich — wir machen uns dann auf; durchstreifen, unkenntlich vermummt, die Strassen, und greifen den ersten besten stämmigen Burschen auf, werfen ihm eine Decke über den Kopf, bringen ihn, — prügeln ihn, wenn's seyn muss, in euer Haus — an Ort und Stelle; lassen ihn im Dunklen wissen, was er zu wissen braucht, bis auf den Umstand vom Kind des Todes. Mit Tages-Anbruch geht er, wie er gekommen ist, und dann könnt ihr,

1) Far dormire subito con lei un altro, che tiri (standosi seco una notte) a se tutta quella infezione della mandragola; dipoi vi giacerete voi senza pericolo. — 2) Io non vo far cotesto. — 3) Perchè io non vo far la mia donna femmina, e me becco.

wie gesagt, lachen. Nicia. Meinetwegen — da Könige, Fürsten und grosse Herren, wie du sagst, davon Gebrauch machen. Dabei bleibts denn auch, und die Barbera tritt vor, und singt ihre zierliche Schluss-Canzone von eilf Versen, wovon die folgenden den Kern enthalten:

Werth, dass man Eins ihm bohre,
Glaubt unser Herr Dottore,
Wenn er ein Kind nur wiege,
Dass auch der Esel fliege . . .

.

Questo nostro dottore
Bramando aver figliuoli,
Crederia che un asin voli . . .

Donna Lucrezia fühlt gleiches Verlangen nach einem Kinde, glaubt aber nicht eher, dass der Esel fliegt, als bis sie, nach langem Widerstreben, sich davon überzeugt, und mit eigenen Augen gesehen hat, wie begierig und unaufhaltsam der Esel in die Arme der Hahnreischaft fliegt. Ihr Widerstreben gegen Alles, was einem sittsamen Weibe nicht ziemt, nahm noch zu, seitdem sich, in der Zeit, wo sie wegen des gewünschten Kindes, infolge ihres Gelübdes, vierzig Frühmessen zu hören, die Servitenkirche täglich besuchte, einer der frommen Kuttenbrüder (uno di quei fratacchioni) um sie zu schaffen machte. Seitdem hat dann Lucrezia den Besuch der Kirche eingestellt. Das erzählt dem Ligurio ihr Mann Nicia, den soeben seine Schwiegermutter, Sostrata, verlassen, mit dem Versprechen, ihre Tochter für sein Vorhaben zu gewinnen, und sie zu überreden, ihren Beichtvater, Frate Timoteo, darüber um Rath zu fragen. Vorher wollte aber Ligurio den Beichtvater auf seine Weise ködern, den er zu dem Zwecke mit Nicia aufsucht. Den Nicia weist er an, bei der Besprechung mit dem Pater sich ganz stille zu verhalten; ihn, Ligurio, allein reden und mit dem Pater alles abmachen zu lassen. Und da Nicia seit mehreren Jahren den Frate Timoteo nicht gesprochen, wolle Ligurio angeben, Nicia sey in der Zwischenzeit taub geworden. Nicia ist damit einverstanden. Er liesse sich alle fünf Sinne unter Siegel legen, wenn ihm nur der eine, der angeborene, der ausgezeichnete Sinn für den Hahnrei unverkümmert bleibt.

Frate Timoteo kommt mit einem seiner Beichtkinder, einer Wittwe, aus der Kirche. Sie giebt ihm einen Gulden, um zwei Messen für ihren Seligen zu lesen. „Ob der Frate glaube, dass ihr Mann im Fegefeuer seine Sünden abbüsse?“ Tim. Ohne Zweifel. Der Wittwe scheint das nicht so gewiss. Ihr Seliger war gar so schlimm. Der Frate wisse, was er ihr Alles zugemuthet. „Ich that mein Mögliches, um ihn davon abzubringen, darin aber war er komisch“ — würde eine heutige Wittwe ihrem Beichtiger klagen. Timoteo's Beichtwittwe sagt: Der Ihrige war so aufdringlich. Uh, Herrjes [1] . . . Timoteo. Verlasst euch darauf. Die Gnade Gottes ist gross. So lange dem Menschen nicht der Wille fehlt, fehlt es ihm auch nicht an Zeit, Busse zu thun. Dass der Frate in einer kurzen, gleichgültigen Scene erst eingeführt wird, ist des Dichters Meisterzeichen. Der Frate ist eine Gattungsfigur von grosser Tragweite. Auf ihn fällt das Hauptlicht der Komödie. In Frate Timoteo hat Machiavelli eine im Bereiche der Komödie Epoche machende Absichtsfigur gezeichnet, die um so bewundernswürdiger, als die Intention in keinem Zuge durchblickt, und der Charakter ganz und gar in die Naivetät seiner Einfalt und Standesart aufgeht. Der Zuspruch, mit dem der Pater die Wittwe entlässt, ist für ihn keineswegs die Waare für den Gulden. Er glaubt an die Erlösung aus dem Fegefeuer durch Messelesen so fest, wie nur eins seiner frommen Beichtkinder. Der Schäfer ist darum nicht minder ein treuer Hirt, weil er seine Schäfchen scheert. Zum Hypokriten, den die Kritiker und Literarhistoriker in ihm wittern, ist unser Frate viel zu harmlos und einfaltsvoll. Er steht weit näher dem Klosterbruder in Lessing's Nathan, als dessen Patriarchen oder gar dem Tartuffe des Molière. Hielte ihn Ligurio — ein feiner Menschen- wie Schüsselkenner — für einen Gleissner: er würde nicht erst den Frate mit einem Märchen foppen, mit einem aus dem Stegreif erlogenen Fall, der Ligurio's Anschlag maskiren soll. Und würde andrerseits auch nicht auf die erste Frage des Paters, was ihr Begehr? mit der Thür in's Haus fallen: „Messer Nicia da, und noch ein anderer ehrenwerther Herr, von dem der Frate später Näheres erfahren solle, beabsichtigen als Almosen eine

1) Ma egli era si importano, Uh! nostro Signore . . . (III. Sc. 3.)

Summme von mehreren Hundert Ducati zu vertheilen.“ Bei dieser Eröffnung hört der taube Nicia die Engelchen pfeifen, und lässt seiner Verzückung freien Lauf, mit dem Schrei Cacasangue! Ligurio heisst ihn stillschweigen, entschuldigt den Schrei bei dem Pater mit Nicia's Taubheit, und händigt ihm 25 Ducati, die er von Nicia erhalten, als vorläufige Abschlagssumme ein, behufs der Almosenvertheilung. Doch müsse der Pater zuvor dem Herrn da in einem seltsamen Falle, der sich ereignete, behülflich seyn. Einer Nichte nämlich von Messer Nicia, Tochter von dessen Vetter, Camillo Calfuccio, die im Kloster erzogen wird, sey etwas Menschliches vor vier Monaten passirt, das aber, wenn nicht bei Zeiten vorgebeugt würde, dem Dottore, den Nonnen, dem Mädchen, dem Camillo, der ganzen Familie Calfucci zum grössten Schimpfe gereichen würde. Zur Abwendung solcher Schande habe der Dottore das Gelübde gethan, für Almosen-Gelder 300 Ducati zu verwenden. — Nicia bekommt Ohrenreisseu, und schreit, diessmal nicht seinen Leibschrei, sondern „Schnickschnack!“ (Che chiacchiera!). Der Frate — fährt Ligurio fort — könne allein hier helfen. „Wie?“ — Lig. Wenn ihr die Aebtissin jenes noch näher anzugebenden Klosters beredet, das Mädchen ein Tränkchen schlürfen zu lassen — per farla sconciare, zu Deutsch: um das Geschehene ungeschehen zu machen. — Timot. Die Sache will überlegt seyn. [1]) Ligurio überlegt die Sache gleich zur Stelle so von allen Seiten; entwickelt dem Pater so schlagend das Gute und Heilsame, das für so viele Personen aus dem Tränkchen fliesse, während der Einzige, der dabei möglicherweise in die Rappuse ginge, doch nur ein Mondkalb sey, das von Gott und der Welt nichts weiss [2]) — Ligurio setzt das Alles so überzeugend, so einleuchtend und mit so unwiderleglichen Gründen auseinander, dass der Pater ausruft: „So sey's denn in Gottes Namen! Um Gottes und der Mildherzigkeit willen mag jeglich Ding geschehen. Nennt mir das Kloster, gebt mir den Trank, und, wenn's euch gefällt, besagte Gelder, um gleich einen Anfang zu machen, und etwas Gutes zu thun.“ — Lig. Nun sehe ich, dass ihr der fromme Geistliche seyd, für den ich euch immer gehal-

1) Cotesta è cosa da pensarla. — 2) e dall' altro conto voi non offendete altro che un pezzo di carne non nata, senza senno.

ten. Nehmt einstweilen einen Theil des Geldes in Empfang. Das gewisse Kloster ist 'Nen Augenblick — bin gleich wieder hier. Ich seh' dort ein Weib in der Kirche, die mir winkt. Im Augenblick bin ich wieder zurück. Bleibt hier, bei Messer Nicia; ich habe ihr nur zwei Worte zu sagen," und eilt in die Kirche. Die Miniaturscene zwischen Timoteo und Nicia giebt ein Situationsbildchen von köstlichster Wirkung. Tim. Das Mädchen — wie alt ist sie? — Nicia (versteinert). Bin ganz verdutzt.[1]) — Tim. Ich frage, wie alt das bewusste Mädchen ist? — Nicia. Dass ihn die schwere Noth! — Tim. Warum? — Nic. Weil er sie kriegen soll. — Tim. Mit Denen scheints nicht richtig. Der Eine ist verrückt, der Andere stocktaub. Der läuft davon, und der hört nicht . . . Schon ist aber Ligurio wieder zur Stelle mit grossen Neuigkeiten. Die Frau, die er eben gesprochen, sagte ihm, das junge Mädchen hätte das Nöthige allein besorgt.[2]) Und die Almosen? Bei den Almosen bleibt es, wenn der Frate sich dem Dottore in einer andern Angelegenheit gefällig erzeigt. — Tim. Was für eine? — Lig. Von geringerer Wichtigkeit, weniger Skandal, angenehmer für uns und nützlicher für euch. Ligurio geht mit dem Frate in die Kirche, um dort das kleinere, angenehmere und nützlichere Skandal unter vier Augen zu besprechen. Der Dottore mag so lange hier verziehen. Dieser aber steht da mit einem dicken Kopf, in Verblüffung versunken bis über die Ohren, die Alles gehört und nichts verstanden; vor lauter Nichttaubheit betäubt und stockdumm. Nur so viel ist ihm klar, dass er 25 Ducati weniger hat, ohne dass auch nur ein Wort von seiner Angelegenheit wäre gesprochen worden, und dass er dasteht, wie ein Laternenpfahl ohne Laterne, wie ein Pflock, der Maulaffen feil hat.[3])

Timoteo und Ligurio kehren aus der Kirche zurück. Die Sache ist abgemacht: nun könnten auch die Frauen kommen, verkündet Ligurio dem Nicia. „Du erquickst mich über und über. Wird's ein Junge seyn?[4]) Lig. Ein Junge. — Nic. Ich weine vor Freuden." — Timoteo schickt sie in die Kirche. Er will aussen

1) Io strabilio. — 2) si è sconcia per se stessa. — 2) m' hanno qui posto come un zugo a piuolo. — 4) Tu mi ricrei tutto quanto. Fia egli marchio?

die Frauen erwarten. Sie kommen schon daher. Sostrata und ihre Tochter Lucrezia, in eifrigem Zwiegespräche. Dieser will die Sache gar nicht in den Sinn. Ihre Sittsamkeit und Herzensgüte sträuben sich gleich sehr dagegen. „Sie soll den Tod eines Menschen verschulden, nach allem dem, was geschehen soll. Wenn sie allein auf der Welt wäre, und das menschliche Geschlecht sollte durch sie entstehen, so glaube sie doch nicht, dass ihr dergleichen gestattet wäre.“ Die Mutter verweist sie auf den Beichtvater. Sie möchte hören, was er darüber denkt, und dann thun, was er, was sie, was ihr alle rathen, denen einzig ihr Wohl am Herzen liege. „Mich überläuft es heiss und kalt vor Angst,“ sagt Lucrezia. [1]) Frate Timoteo tritt hinzu. Die Situation ist unerhört, beispiellos in der Skandal-Komödie. Unrettbar wäre die Mandragola gerichtet, dem untersten Pfuhl der Verdammniss verfallen: wäre der Komödien-Skandal nicht zugleich ein Kirchen-Skandal. Dass ersterer der Reflex von letzterem ist; eine nothwendige Reflexerscheinung der Zeit- und Kirchen-Erkrankung; nicht etwa aus persönlichem Skandalkitzel des Dichters entsprungen, als giftiger Schmarotzerpilz von dessen eigener Entartung. Diese Conjunction geschichtlicher Himmelszeichen erhebt Machiavelli's Komödie zu der Bedeutung eines providentiellen Ereignisses; zu einer Vorboten-Komödie der Reformation. Die einzige Komödie, die ihr in dieser Beziehung zu vergleichen, ist Molière's Tartuffe, als Vorboten-Komödie der französischen, die Laster der Könige übergleissenden Kirchenverderbniss im 18. Jhr.; des scheinheiligen Jesuitismus, gegen den die Aufklärungs-Philosophie Front machte, und die Encyklopädisten in ihren vernunftpredigenden, rationalistischen Feldzügen — diesen umgekehrten Kreuzzügen — einen Vernichtungskrieg führten mit dem Feldgeschrei: Écrasez l'infame! In letzter Folge kann daher Molière's Tartuffe als eine Vorläufer-Komödie der Revolution betrachtet werden, und als das zeichenvolle Ergänzungslustspiel zur Mandragola, die aber, unseres Bedünkens, den Tartuffe an Komik und Lustspielreiz übertrifft. Die nun folgende, entscheidende Scene [2]) zwischen dem Frate und den beiden Frauen, die Parallelscene in gewissem Sinne zu der zwischen Tartuffe und Elmire [3])

1) Io sudo per la passione. — 2) III. Sc. 11. — 3) Tart. III. Sc. 3.

— hat den Vorzug der — so befremdlich und paradox es klingen mag — der grösseren Arglosigkeit, Naivetät, moralischen Unzurechnungsfähigkeit, und, wenn hier das Wort erlaubt ist, der grössern Unschuld der Motive und Komödienfiguren voraus, die mehr aus einfältiger Beschränktheit, Aberglauben und frommer Geistesschwäche sündigen und in Sünde verstricken; wogegen jene Meisterscene im Tartuffe von Seiten der Elmire eine Verstellungs-, eine Attrappensituation, von Seiten des Tartuffe ein Umgarnungstableau der lüstern verbuhltesten Casuistik darbietet, wobei Elmire als eine Tartüffin der gleissendsten Koketterie erscheint. Ganz wo anders liegt der Schwerpunkt von Timoteo's frevelhaftem Ueberredungseifer; von Timoteo's beichtväterlicher Ermahnung und nachdrücklicher Gewissensschärfung zur Sünde und gewährenlassenden Ehrenbefleckung, womit er das Blut und Wasser schwitzende Scham- und Pflichtgefühl des ehrsamen Weibes bona fide zum Schweigen bringt, mit Beschwichtigungsgründen u. a. wie dieser: „dass die That an sich eine Sünde, sey eine Fabel, denn nur der Wille sündige, nicht der Leib.“ [1]) „Weit entfernt, ihrem Manne dadurch eine Ungebühr zuzufügen, erzeige sie demselben einen Gefallen.“ Der Schwer- und Brennpunkt dieser unbewusst lästerlichen Losspruchsmoral, dieser wohlgemeinten Schändlichkeiten, er liegt ausserhalb der Figuren und ihrer Motive; ausserhalb der Scene und der Komödie; er liegt in den höchsten kirchenfürstlichen Personen; in dem Papste und seinem heiligen Collegium von Cardinälen und Prälaten, welche als erlauchte Repräsentanten der Kirche, ihrer Institutionen und ihrer Diener dieser Komödie mit dem grössten Ergötzen zuschauten; über diesen Timoteo herzlich und aus voller Seele lachten, ohne die leiseste Ahnung von der Bedeutung dieser Figur, und welche Dimensionen seine sancta simplicitas in dem Hohlspiegel ihrer Persönlichkeit annähme, den die um ihre Verderbniss wissende Kirchenmacht zu einem so glänzend hohlen Vergrösserungsspiegel geschliffen.

Von der einen Seite die Mutter, die sie ehrt und liebt; von der andern ihr Beichtvater, ihr Seelsorger, an dessen Rath sie

1) Quanto all' atto, che sià peccato, questo è una favola, perché la volontà è quella che pecca, non il corpo.

mit unbedingtem Vertrauen in seinen Eifer für ihr ausschliessliches Seelenheil in Ehrfurcht hängt, welche Lage für ein junges, rechtschaffenes, frommgesittetes Weib! Bei dem Kampfe zwischen gutem und bösem Engel hat so ein armes Menschenwesen schon seine heisse Müh und Noth. Nun gar ein junges Eheweib von solcher Gemüths- und Geistesart, das selbst in Sehnsucht nach erlaubter, ja gottgefälliger Mutterfreude sich im Stillen verzehrt, zwischen zwei von ihr verehrteste Personen, die vertrauenswürdigsten Beschirmer und Schutzwächter ihres Leibes und ihrer Seele, gestellt, und von dem eigenen Gatten dazu gedrängt und aufgeboten, dem sie doch gehorsamen, zu Willen leben soll, und den mit einem Leibeserben zu beglücken sie durch ein heiliges Sacrament sich verpflichtet fühlen muss: wie mag in solcher Seelenbedrängniss ein Weib wie dieses, wunder- und zaubergläubig, selbst- und willenlos, durch Erziehung und Beispiel geistesbeschränkt, bethörbar, weltunkundig und unerleuchtet, wie mag die Aermste sich anders verhalten, als sie eben thut? Sollen wir darum in ihren beiden Rathgebern, der Mutter und dem Geistlichen, zwei böse Genien erblicken, und sie als grundverderbte Einbläser und Verführer unbedingt verdammen? Das dürften wir nur, wenn ihre persönlichen Motive schlecht, verwerflich, selbstsüchtig, eigennützig wären. Die Mutter ist ein gewöhnliches, wenn man will, gemeines Weib; aber ihr Komödienmotiv ist kein schlechtes; vielmehr, nach ihren Begriffen, ein gutes, für Tochter und Eidam segenbringendes Motiv. Wohlweislich hat der vorschauende und tiefcombinirende Dichter der Sostrata vorweg eigenes Vermögen zugetheilt, um sie über den Verdacht schmutzigen Eigennutzes zu erheben, wodurch die Verwendbarkeit einer solchen Mutter, als komische Figur, ungefährdet blieb, um von ihrer Zweckdienlichkeit für des Dichters Hauptabsicht vorläufig noch zu schweigen. Wie aber auch der Beichtvater, sein Frate Timoteo, dieser Absicht unwissentlich dient, und wie der Dichter auch ihm kein persönlich eigennütziges und auch kein gleissnerisches Motiv untergelegt wissen mochte, wird sich bald zeigen. „Ich schwör' euch, Madonna“ — versichert eifervoll der Pater dem noch immer innerlich kämpfenden jungen Weibe — „Ich schwöre euch bei dieser geweihten Priesterbrust: ihr begeht in diesem Falle keine grössere Sünde gegen eueren Mann, wenn

ihr nach seinem Willen handelt, als wenn ihr am Mittwoch Fleisch esset; ein Vergehen, das ihr mit ein wenig Weihwasser tilget." Die Folgeschwere und Tragweite dieser von dem beschränkt einfältigen Frate aufrichtig gemeinten Aufmunterung zum Tanze; dieser Ermuthigung zu einem, seinem Kirchenglauben nach, lässlichen, leicht tilgbaren, von Seiten der Frau unverschuldeten, wo nicht unschuldigen Ehebruch, das Verhängnissvolle dieses kirchengläubigen und kirchenbeglaubigten geistlichen Zuspruchs erscheint in seiner schrecklichen geisterhaften Grösse nur dort in den erlauchten Hohlspiegeln, den geweihten Priesterbusen der dort zuschauenden Kirchenfürsten, als zeichen- und schicksalvolles Riesenbild, wovon sie selbst aber — und das ist ihre Nemesis! — so wenig ahnen, wie die geweihte Priesterbrust des einfältigen Frate ein Arg bei seinem alles Heilige und Geweihte, alles Gottgebotene und von Christus Gelehrte und Verordnete vergiftenden Rathe findet. „Wozu beredet ihr mich, ehrwürdiger Vater?" fragt bangmüthig die ringende Lucrezia.[1]) „Zu Dingen, um derentwillen ihr immerdar alle Ursache haben werdet, Gott zu danken und für mein Heil bei ihm zu beten." [2]) „Was fürchtest du denn, Närrchen?" fragt die Mutter. „Funfzig Frauen dieses Landes hier würden an deiner Stelle dem Himmel dafür mit erhobenen Händen danken.[3]) Lucrez. Ich bin's ja zufrieden. Ob ich aber morgen früh noch lebe, glaub' ich nicht. — Tim. Keine Bange, mein Töchterchen. Ich werde zu Gott für dich beten. Ich will das Gebet vom Engel Rafael sprechen, dass er dich begleite . . . Lucr. Gott mag mir beistehen und unsere liebe Frau, dass mir kein Böses widerfahre." [4]) — Welche Lustspielscene! Und welches Genie, das eine solche Scene, in einer Komödie, unbeschadet des Gesammttons, zu schreiben wusste! Und welcher grosse unter dem Scheine scherzhaften Aergernisses tiefernste, zum Heil der Gesellschaft, Sitten und Institutionen

1) A che mi conducete voi, Padre? — 2) Conducovi a cose, che voi sempre avrete cagione di pregare Dio per me. — 3) Di che hai tu paura, mocciona? E' c' è cinquanta donne in questa terra che ne alzerebbero le mani al cielo. — 4) Tim. Non dubitare, filiuola mia, io pregherò Dio per te; io dirò l'orazione dell' angiol Rafaello che t'accompagni . . . Lucr. Dio m'ajuti, e la nostra donna, ch'io non capi di male.

geisselnde Warner, Erwecker! Welcher Savonarola als komischer Dichter!

„Wird die Frau nun noch Schwierigkeiten machen, das zu thun, was ich wünsche?" fragt Nicia den Pater, als dieser ihn und Ligurio herbeigerufen. „Nein, sag ich euch", erwiedert der Pater. Nicia. „So bin ich der glücklichste aller Menschen." Ligurio verabredet noch einige Vorkehrungen, und so endet der Act. Das Canzonen-Couplet, die kleine Narrenschelle, klingelt noch ihr Schlussliedchen von der Lieblichkeit des Trugs (si suave è l'inganno):

> Du nur besiegst mit deinen heil'gen Weihen,
> Die Steine, Gifte, Zaubereien.
>
> Tu vinci sol co' tuoi consigli santi
> Pietre, venene, incanti.

Nun zeigt auch gleich der vierte Act in seiner ersten Monolog-Scene den leidenschaftlichen Zwiespaltskampf von Furcht und Liebesbegierde in Callimaco's Busen: Furcht, ob der Ungewissheit des Erfolges; doch auch ob der Sündlichkeit des Wagnisses, über die sich seine Leidenschaft mit den Worten hinwegsetzt: „das Schlimmste, das dir begegnen kann, ist sterben und zur Hölle fahren. Wie Viele sind nicht schon gestorben? und die Hölle, die steckt voll von den honettesten Leuten" (e sono in inferno tanti uomini dabbene). Das Verlangen nach dem geliebten Weibe hebt ihn über alle Bedenken hinweg: „Von allen Seiten überfällt mich eine solche Begierde nach ihr, dass ich mich vom Wirbel bis zur Sohle ergriffen fühle: die Beine zittern, die Eingeweide wallen, das Herz springt mir aus der Brust, die Arme sinken, die Zunge erstarrt, die Blicke taumeln wie geblendet, das Hirn wirbelt mir im Kopfe."[1]) Ein absichtstiefer Kunstmeister wie Machiavelli würde seinen Komödienhelden nicht also sprechen lassen; wollte er durch Betonung der Liebesleiden-

1) . . . da ogni parte mi assulta tanto desir di essere una volta con costei, ch' io mi sento dalle piante dei piè a capo tutto alterare: le gambe tremano, le visure se commuovono, il cuore mi si sbarba del petto, le braccia si abbandonano, la lingua diventa muta, gli occhi abbarbagliano, il cervello mi gira.

schaft nicht das Motiv des Anstosses mit der Stärke des Naturdranges entschuldigen, um das Hauptlicht desto entschiedener auf das Tantum Relligio potuit generare malorum zu werfen, eine Relligio nämlich, die, anstatt den blinden Naturdrang durch Erkenntniss des wahrhaft Heiligen und Göttlichen zur Vernunft und Einsicht seiner eigenen Maassbestimmtheit und Zweckmässigkeit zu bringen, die Erkenntniss selbst durch Unwissenheit, Irrwahn, Aberglauben und holden Trug (suave inganno) verfinstert, entmannt, und bis zum Schwachsinn verblendet und verkindischt. Gesellen sich noch zur ungezügelten Liebesleidenschaft, die, in ihrer unverfälschten Reinheit, als Liebesinnigkeit, das Göttliche selbst ist, gesellen sich zu der verwilderten Liebesgier noch äusserliche Begünstigungen unlauterer Art: dann treibt eine solche Komödie einem Schlussergebniss entgegen, dessen monströse Lächerlichkeit nur das in's Heitere und Gefällige verschönte Abbild einer bodenlos verderbten Wirklichkeit und eines beträchtlichen Stücks verwesender Menschengeschichte wiederspiegelt. So gesellte sich hier zu Callimaco's sträflicher Liebeslust die eigennützige Schmarotzergier des Hungerleiders, des Ligurio. H u n g e r und L i e b e, die beiden, das Weltgetriebe erhaltenden Gesellschaftsmächte, wie der deutsche Dichter sagt — erhaltende Mächte, wenn im Sinne des Menschenschöpfers und seines Nachbildners, des Dichters, geleitet und in's Spiel gesetzt, — Hunger und Liebe sie arten zu verderbenvollen, das Weltgetriebe, das Gesellschafts-, Staats- und Familienleben untergrabenden Mächten aus; im Bunde vollends mit einer dritten weltverderblichen Grossmacht: mit der D u m m h e i t im Bunde; mit der geflissentlich und um selbstsüchtiger Zwecke willen unterdrückten, durch Afterglauben und Afterheiligkeit verkehrten, versumpften und verfinsterten Erkenntniss. Die Mandragola ist die Komödie dieses Bundes, wie es keine zweite giebt. Callimaco, Ligurio, Timoteo mit seinen Genossen, Nicia und Sostrata, bilden die Glieder des Dreibundes: von L i e b e, H u n g e r und D u m m h e i t, als komischen Figuren einer heiligen Allianz; heilig durch die dritte, hier alles selig sprechende Bundesmacht, durch die heilige Dummheit, die des Heilands Eselin anbetet, nicht den Heiland; vor der Eselin Palmen herstreut, nicht vor dem Propheten.

Callimaco hält den Liebeszaubertrank schon bereit: wohlschmeckenden Meth in einem silbernen Becher. Ein Süsstrank, der das Blut erwärmt und das Gehirn erheitert (rallegra il cervello). Ligurio leitet die Vermummung, um die beim nächtlichen Auffangen des strammen Burschen, des Giftableiters, der zu Nicia's Frommen die schädliche Wirkung des Mandragorasaftes neutralisiren und das Kind des Todes, das er seyn wird, aufsaugen soll, — um die bei dessen Fang mitwirkenden Hauptpersonen für Nicia unkenntlich zu machen. Den Frate vermummt Ligurio als Callimaco; massen dieser, Callimaco, natürlich kein Anderer, als der stramme Bursche selber seyn wird. Nicia vermummt sich selbst, um von dem aufgegriffenen strammen Burschen nicht erkannt zu werden. Zu demselben Zwecke müssen sich auch Ligurio und Callimaco's Diener, Siro, verstellen. Gewiss ein lustiges Masken-Quintett; eine Hirschjagd en masque, wie noch keine abgehalten worden; wo der Jagdanführer sich selbst zum Jagdwild, zum maskirten Hirsche, pürscht; auf sich selbst ein lustiges Jagen anstellt, um, als vermummter Hirsch, sich das Geweih zu erjagen; um sich die Hörner — ein Gestänge sondergleichen — mit der Erpichtheit des leidenschaftlichsten Hirsch-Jägers anzulaufen. Ist das nicht ein waidmännischer Mummenschanz, würdig des unsterblichen Erfinders der Falstaff-Verhirschung im Windsor-Park?

Siro trägt den Trank im silbernen Becher zu Nicia hinüber. Mit Ausnahme von Nicia, sind in der fünften Scene die Jagdgenossen schon versammelt; doch erscheint für's erste nur Frate Timoteo, maskirt, als Callimaco, mit dem er hier zum erstenmal zusammentrifft. Neckisches erstes Begegniss eines Beichtvaters in der Maske seines unbekannten Vorbildes mit diesem in Person, dem er unbekannter Weise seine fromme Beichttochter mit allem Aufgebot beichtväterlichen Zuspruchs gekuppelt, und den ihr Gatte selbst zum Stegreifsschänder ihrer Ehre und zu seinem heissersehnten Ehebrecher und Ehe-Bahnbrecher presst, um ihn, als völlig fremden und, wie er meint, gewaltsam aufgegriffenen Strolch, seiner vor Angst und Schande zitternden Frau im Dunklen eigenhändig zuzuführen, und mit der eiferfreudigen Beflissenheit einer Hochzeitmutter in sein Ehebett zu befördern.

Nun tritt auch er vermummt aus seiner Thür, Nicia Cal-

fucci. Seht, seht! Ligurio selbst, der mit dem Frate und Siro, alle drei verkleidet, im Dunklen schon auf ihn warten — Ligurio selbst muss bei dem Anblick laut auflachen. Nicia kommt leise dahergeschlichen. Er sieht aus wie der Kinderschreck, Niclas Klaubauf, wenn er auf den Kinderfang ausgeht. „Du lachst?" fragt Siro den Ligurio. Lig. Wer sollte nicht lachen? Sieh nur das Mäntelchen das er umhat; es reicht ihm kaum bis an den H—. Was Teufel hat er denn auf dem Kopfe? Gleicht er nicht einer Horneule auf's Haar? Und das Schwertlein darunter! Still. Er murmelt was vor sich hin. Lasst uns bei Seite treten, und horchen, was er brümelt. Gewiss irgend ein Verdruss mit der Frau."[1]) So ist's auch. Ganz aufgestrubbelt vor Aerger „über die Närrin, sein Weib", den er in einem kleinen, unschätzbaren Selbstgespräch auslässt. „Was sie sich hatte, und zierte und zipp that und Mäuschen machte" und nun die Ziererei nachahmend: „Ich mag nicht ... Wie kann ich so was thun? ... Was verlangt ihr von mir? ... Oh nein — Oh nein — Ich bitte dich — Mamachen, liebe Mutter! ... Und hätte ihr die Mutter nicht gehörig den Kopf gewaschen; sie läge noch nicht im Bett. Dass sie der Daus! Ein bischen Zieren lass ich mir bei den Weibern gefallen — aber so! Hat uns zu schaffen machen, der Grasaff!" Dann mit einen Blick auf seine Ausstaffirung: „Ich seh recht gut aus. Kein Mensch würde mich erkennen. Ich komm' mir grösser vor, jünger, schlanker, und die Frau möcht' ich sehen, die mir ein X für ein U vormacht. Doch wo bleiben meine Gesellen?" Das Häufchen ist nun beisammen, bis auf Callimaco, der als stämmiger Bursche an irgend einer Strassenecke schon auf seinem Posten. Nicia hält den Timoteo strammweg für Callimaco, und erkennt diesen an der Stimme. Ligurio, als Anführer, weist jedem seinen Standort militärisch an. Den rechten Flügel (corno) nimmt Callimaco ein, den linken ich, zwischen beiden Flügeln (Hörnern, corna) nimmt der Dottore Stellung. Den Rücken deckt uns

1) Siro. Tu ridi? Lig. Chi non riderebbe? Egli ha un guarnacchino indosso, che non gli cuopre il culo. Che diavolo ha egli in capo? E mi pare un di questi gofi de' Canonici. E un spadaccino sotto. Ah, ah! E' barbotta non se che. Tiriamci da parte, e udiremo qualche sciagura della mogli.

Siro. Das Loswort ist Sanct Cocu (San cuccù). Nic. „Was ist das für ein Heiliger?“ — Lig. „Der von allen Heiligen am meisten in Frankreich verehrt wird.“ Frankreich, wo Machiavelli als Gesandter sich aufhielt, ist mehr als einmal Stichblatt in dieser Komödie. Scheint es doch fast, als solle sie zu verstehen geben, dass Callimaco den Cultus des heiligen Cocu aus Frankreich nach Florenz verpflanzt habe. Sanct Cocu ist noch heutigen Tags der französische Nationalheilige, und seine Kirche, die Staats- und Nationalkirche, die einzige, wo der Gottesdienst, auch in der Schreckenszeit, unter andachtsvoller Theilnahme des ganzen französischen Volkes, ununterbrochen abgehalten wurde, während jeder andere Gottesdienst abgeschafft blieb und Gott, Vater, Sohn und heiliger Geist emigriren mussten, auf die Gefahr, im Betretungsfalle guillotinirt zu werden. Ueber kurz oder lang — in Frankreich ist bekanntlich Alles möglich — wird man dort über die ganze Litanei und Gemeinschaft der Heiligen wieder den Schwamm ziehen: nur Saint Cocu wird aufrecht stehen bleiben. Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt. Alle Altäre werden stürzen bis auf die Altarhörner. Wie bei Nicia's Hörnerjagd, wird auch dort das Losungswort, in Schlachten, bei Staatsstreichen, bei allen grossen Staatsactionen, lauten: Saint Cocu! Saint Cocu, der nicht blos einen Kopf; der zum Kopf auch noch einen Heiligenschein oder eine Gloriole hat par dessus le marché; die seinem Kopf über den Kopf wächst — Saint Cocu ist der positive Landesheilige zum negativen Saint Denis, der nicht einmal einen Kopf zur Gloriole hat. Henri Quatre's, des Gründers der bourbonischen Dynastie, scherzhafter Leibschwur: Ventre Saint Gris war nur ein Euphemismus für Ventre Saint-Cocu; als männlicher Leibschwur zu Ventre Sainte Grisette, welche als ausschliessliche Landesheilige neben jenem Nationalheiligen canonisirt ward. Das Reichssymbol, der französische Fahnen- und Standartenvogel, der sich wie unser Nicia in eine Horneule, in einen gekrönten Adler wiederholt maskirt hat, der gallische Hahn, er ist der eigentliche Stangen-Vogel der grossen National-Hahnreischaft, der Hahnreischaft als Grande Natiõn. Und die Komödie, die doch ein treues Abbild der gesellschaftlichen Zustände seyn soll, die französische Komödie, in welcher der Nationalgeist culminirt, sie ist gleichsam der Hahn auf der Thurmspitze, hoch schwebend über der allgemeinen

Staats- und Landeskirche des Hahnrei-Staats, der Thurmhahn, der, als stationäre Wetterfahne, ewig um denselben Zapfen kreist, und mit allen Windstrichen, Stürmen und Witterungswechseln auf dem besten Fusse steht.

Siro wird zum Empfange von Nicia's Ehe-Fourier, dem strammen Burschen beordert. Aber stramm muss er seyn, bindet Nicia dem Siro noch einmal auf die Seele: „Ich mag nicht so irgend welchen, schlotterbeinigen, gebrechlichen Alten, damit nicht morgen Abend das Spiel von Neuem vor sich geht.“ Da schlägt schon Siro an, wie ein gut dressirter Stäuber, der stämmige Bursch kommt ihm grade in den Lauf, auf der Laute klimpernd, der schönste garzonaccio von 25 Jahren, wie Siro versichert. Sie fallen über ihn her, entreissen ihm die Laute. „Wirf ihm ein Tuch über den Kopf“ ruft Nicia. Der Stramme wehrt sich mit Händen und Füssen. Endlich stossen sie ihn hinein in's Haus. Nicia folgt. Ligurio und Siro gehen ihre Wege. Der Frate bleibt allein auf der Bühne und schliesst den Act mit einer kurzen Ansprache an die Zuschauer, woraus sie erfahren, dass die Acte in der Zwischenzeit nicht unterbrochen werden; dass vielmehr die Handlung fortspielt, da keiner von ihnen diese Nacht schlafen wird. Er für seine Person wird im Brevier lesen. Ligurio und Siro sind beim Schmause. Der Dottore wird drinnen zu schaffen haben. Callimaco und Madonna Lucrezia werden ebenfalls nicht schlafen, das weiss ich; denn wenn ich er wäre, und ihr sie wäret, würden wir auch nicht schlafen. Die Canzone stimmt ein mit einem Liedchen, das „die süsse Nacht und ihre holden Stunden feiert“:

Ihr vertheilt die schönsten Gaben,
Die beglückend Seelen laben;
Süssen Lohn für Tagesmühen
Allen, die von Liebe glühen.
Ihr nur giesst, ihr holden Stunden,
Balsam in der Liebe Wunden.

. Voi siete
Sole cagion di far l'alme beate;
Voi giusti premj date
All' amarose schiere
Delle lunghe fatiche,

Voi fate, oh felici ore,
Ogni gelato arder d'amore.

Ist es nicht, als höre man Philine ihr Liedchen singen, das mit der Strophe schliesst:

Darum an dem langen Tage
Merke dir es, liebe Brust:
Jeder Tag hat seine Plage
Und die Nacht hat ihre Lust."

Der erste auf den Beinen ist unser Frate Timoteo, den die Neugierde nicht ruhen lässt. Er hat seine Matutinen gesungen; das Leben eines Heiligen zu Ende gelesen; hat einen Gang in die Kirche gemacht, eine ausgegangene Lampe wieder angezündet; einen andern Schleier der Madonna vorgehängt, die Wunder thut. „Wie oft sagte ich diesen Brüdern, dass sie das Muttergottesbild rein halten möchten? Da wundern sie sich noch, wenn die Andacht abnimmt. Sonst hatten wir 500 Bilder in der Kirche; jetzt haben wir deren kaum fünfzig. Das kommt daher, weil wir den Ruf der Mutter Gottes nicht zu erhalten wussten. . . Sonst forderten wir Männer und Weiber in der Beichte auf, heilige Bilder in der Kirche zu weihen. Jetzt geschieht nichts dergleichen. Wundern wir uns noch, wenn der Eifer erkaltet? Wie wenig Gehirn im Kopf diese meine Fratres haben! (Oh quanto poco cervello è in questi miei frati!)"

Der Aufputz seiner Kirche, die Puppenstube liegt ihm allein am Herzen; darinnen sieht er das Heil der Kirche, nach einer solchen Nacht! Und doch ist seine schwachsinnige Einfalt nur das verjüngte Spiegelbild vom Kirchenbegriff der damaligen Geistlichkeit; nicht blos der niedern. Den hierarchischen Endzwecken nach, sollte selbst „Sanct Peters wunderbarer Bau", der „ein zweiter Himmel in den Himmel steigt", nur eine Kinder-Putzstube für die kindische, blödgläubige Menge seyn. Frate Timoteo, als Beispielsfigur der niederen Klostergeistlichkeit jener Zeit, ist und bleibt Machiavelli's „Klosterbruder" zu seinem „Patriarchen", der aus der päpstlichen Loge sich an der Matutine ergötzen mochte, womit der einfältige Pater in der Komödie den fünften Act begrüsst. Machiavelli's Frate ist und bleibt die Parallelfigur zu Lessing's Klosterbruder, cum grano salis versteht sich! dem grano

salis nämlich, dass die Einfalt des letztern in einer ehrlichen deutschen Haut steckt; die des Frate in der Schlangenhaut eines italienischen Klosterbruders, dessen sancta simplicitas ein ihr selbst unbewusstes Giftbläschen im Zahne sitzen hat, wovon ihr zuspruchseifriger Mund träufelt. Gleichermassen ist Lessing's Prinz in Emilia Galotti, ebenfalls cum grano salis, die Illustrationsfigur zu Machiavelli's Principe. Prinz Ettore Gonzaga von Guastalla ist der Principe, als verführerisch galanter Liebesbuhle, allergnädigster Seelenvergifter, Glückszerstörer und Verderber einer tugendhaften Bürgerfamilie; von den feinsten Prinzen-Manieren; ein Liebegirrender Cesare Borgia; abgefeimter Mörder und Ehrenschänder; aber durch die höfisch-meuchlerische Andeutungs-Blume. Ein Principe, zu welchem der vollendete Fürstendiener, Kammerherr Marinelli, die ergänzende Theorie bildet; Machiavelli's Fürstenbuch und Schule als Kammerherr. Auch giebt es, unserer Meinung nach, in Bezug auf polemische Tiefe der Intentionen, kunstreiche Anlegung ihrer Werke und planvoll geheimste Vorbehalte in der Motivirung, keine zwei verwandteren Geister erster Grösse als Lessing und Machiavelli. Die befremdliche Zusammenstellung — befremdlich nicht für uns, die wir Machiavelli für einen so radical-ehrlichen Wahrheitsforscher, Denker und Kunstmeister, wie Lessing, halten, — diese auffällige Zusammenstellung wird gelegenen Ortes sich zu rechtfertigen wissen. Hier genügt es, auszusprechen, dass wir, mit Ausnahme von Shakspeare's Schauspielen, keine Dramen kennen, die von so tief geschichtlichen Menschheitsideen getragen und durchdrungen wären; von solcher, aus begeisterter Menschenliebe und dichterischer Erglühung für ein allbeglückendes Gesittungsheil sich herausklärenden Vernunftidealität erhellt und durchlichtet wären, wie Lessing's Nathan und Emilia Galotti; und auch keine Komödie kennen, die wie Machiavelli's Mandragola mit einer, von der allgemeinen Zeitverderbniss scheinbar mitergriffenen Frivolität, und vom Anschein einer ärgerlichen Farce, so kühn und unverhüllt ein cultursittliches Problem beleuchtet, an dessen vergiftete Wurzeln ein anderer, ein deutscher Klosterbruder, der Mönch aus Eisleben, die schon gehobene Axt zu legen sich anschickte. Ist es nicht, als hielte Machiavelli zu dem ausholenden Axthieb sein Studier- und Komödien-Lämpchen, und liesse auf die zu treffenden gifti-

tigen Wurzeln die scherzhaften Reflexe einer zeitverdammenden, reformatorischen Komik fallen? Die poetischen Spiele der grössten Geister bergen stets polemische Tendenzen als solche Wurzelbeile in ihren innersten Intentionen; waren immerdar die Blumen des Harmodius und Aristogiton, unter welchen die geschliffenen Dolche liegen, die Hamlet spricht. Wenn Shakspeare's Tendenzen nicht als zeitpolemische hervortreten, so liegt der Grund darin, weil er diese Tendenzen in dem Zauberspiegel einer Psychologie der Leidenschaften und des Charakterhumors von wunderbarer Magie und unendlicher Perspective erscheinen liess. Und gerade von dieser Psychologie der Leidenschaften, von diesem Charakterhumor hatten die ästhetischen Tartüffe der mit Ideen gleissenden Kunstsophistik keine Idee und kein Verständniss. Gerade von diesen Signaturen der Shakspeare-Dramatik lässt sich die Kunstphilosophie der ideologischen, richtiger phraseologischen Shakspeare-Kritik unserer kalmäusernden Aesthetik von der selbstzwecklichen Tendenzlosigkeit nichts träumen. Ferner darf man nicht vergessen, dass Shakspeare als Hofschauspieler unter einer strengen Hoftheatercensur dichtete, und manches phantastische Blendlicht anbringen mochte, um dahinter seine polemischen Tagestendenzen zu verstecken. Aber gerade diesen, vielleicht nur aus Rücksicht auf solche Beschränkungen gebrauchten Compositionskunstgriff staunt die hirnlose Aesthetik des tendenzlos rein allgemeinmenschlichen Drama's als ein poetisches Gesetz an von absoluter Gültigkeit. Gerade in solchen, die Argusaugen einer Poesie- und Geistes-feindlichen Ueberwachung einschläfernden Blendlichtern erblickt die mit Theatercensur und Theaterpolizei liebäugelnde Aesthetik von der servilen Tendenzlosigkeit das Canonische der Shakspeare-Poesie. In Shakspeare's Dramen strömt die Zeitpolemik so mächtig, wie in der altattischen Tragödie und Komödie, wenn sie auch unterseeisch gleichsam, fluthet wie Malströme; oder, gleich elektrischen Strömen, ihre weltgeschichtlichen Ideen-Telegramme unsichtbar fortpflanzt und den Jahrhunderten signalisirt. Zuweilen tauchen aus Shakspeare's meerestiefen Absichtsideen seine Intentionen als polemische Tendenzfiguren empor, bald von leviathanartiger Scherzhaftigkeit, wie der Bastard Foulconbridge, bald wie weissagende riesenhafte Seegespenster; sein Warwick z. B. oder John Gaunt.

Es werden uns noch mehr solcher polemischen, kleinen und grossen Tendenz-Ungethüme aus Shakspeare's dramatischen Intentions-Tiefen gelegentlich entgegenspringen; hier als menschenfreundliche, humoristische Delphine, dort wie die Haifische, emporschnappend nach Luft und Abfällen des Tages. Und was seine unterseeischen, im Dienste der Zeit arbeitenden magnetischen Ströme anbetrifft; so werden auch sie uns von dieser Beflissenheit so deutliche, so offenbare Zeichen geben, dass uns manchmal mitten in einem altergrauen, vorzeitlichen Drama, mitten unter den an die Ewigkeit adressirten Ideen-Telegrammen, ein Mode- und Tages-Signal von der allerneuesten, zeitläufigen Saison überraschen wird, wie z. B. in Hamlet's Unterhaltung mit Rosenkranz und Güldenstern, wo geradezu ein Stadt- und Tagesereigniss besprochen und satyrisch beleuchtet wird: die nebenbuhlerischen Häkeleien nämlich, welche die, zur Zeit Shakspeare's, unter dem Namen „Kinder von der Königl. Kapelle" (the Childern of the Chapel Royal), bekannte Schauspielertruppe gegen Shakspeare's Gesellschaft zettelte.[1]) Kurzum die Aesthetik und Shakspeare-Kritik von der selbstzwecklich tendenzlosen Poesie wird an keinem Dichter so gründlich zu Schanden werden, wie an Shakspeare; und von keinem Kunstprincip so schmählich blamirt werden, wie von Shakspeare's berühmtem dramatischen Gebot: „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen." Davon wissen die Sperlinge auf den Dächern zu erzählen; nur die trost- und tendenzlose Kunstphilosophie und Shakspeare-Kritik dogmatisirt ruhig fort, den Kopf tendenzenscheu eingewühlt in den abstracten Sand ihrer unfruchtbaren Ideo-Phraseologie.

Nach einer solchen Nacht und nach einem Morgengruss, wie der, womit Frate Timoteo den fünften Act bewillkommt, wo im ganzen Bereiche der Komödien, wo gäb' es eine zweite Scene wie diese! worin Messer Nicia dem Callimaco Bericht ablegt von dem Verlauf des nächtlichen Abenteuers drinnen, in seinem Hause; dem Callimaco — Ligurio und Siro, die dabeistehen, ungerechnet — haarklein erzählt, wie er den vermeinten

1) Hamlet. II. Sc. 2.

Strolch beim Dämmerschein eines halbverborgenen Lämpchens, so dass sein Gesicht für den glücklich eingefangenen Nachtbummler im Schatten blieb, — wie er ihn zuförderst entkleidete; und was er für einen weissen, frischen, wohlgebildeten Körper mit vollkommen gesunden Gliedern vor sich sah, womit nur die fabelhafte Nase von exotischer Grösse und Form nicht übereinstimmte; und wie er nun seinen dem Tode unrettbar verfallenen Giftableiter in die dunkle Schlafkammer geführt, ihn zu Bette gebracht, und dann, den Wohlversorgten und Aufgehobenen seinem Schicksal überlassend, sich wieder sachte entfernt und die Thür hinter sich zugeschlossen. — Häng dich Boccaccio! Vor einer solchen Scene muss selbst deine in erotischen Combinationen üppig-erfinderische Phantasie die Waffen strecken! Das Weitere könnte Callimaco freilich dem Nicia am besten erzählen. Er zieht es aber vor, den Schlussbericht dem Ligurio abzustatten, nachdem Nicia sich entfernt, um Donna Lucrezia aufstehen und ein Bad nehmen zu lassen, worauf sie ihn in die Kirche begleiten soll, um mit ihm gemeinschaftlich dem Frate für das Gute, das er an ihnen gethan, zu danken und ihren beiderseitigen Wohlthäter mit einem erquickenden Frühstück zu stärken. Dass auch Callimaco und Ligurio, als seine lieben Freunde und Gäste, daran theilnehmen müssen, versteht sich von selbst.

Auf der vierten Scene, die Callimaco's dem Ligurio mitgetheilten Schlussbericht enthält, wollen wir das Dunkel der Schlafkammer ruhen lassen, das auch für Nicia ein undurchdringliches Geheimniss bleibt. Nur das eine Moment halten wir, lediglich aus Rücksicht auf die Technik des Drama's, für unsere geschichtsdramatische Pflicht, in unsere Tabletten einzutragen; den Umstand nämlich: dass die in Komödien übliche Liebeserklärung als Camera-obscura-Bild zu Stande kommt, welches ohne das Licht, das Callimaco's nachträgliche Schlussmittheilung darauf fallen lässt, gleichfalls nur ein Cabinetsstück des Cabinet noir geblieben wäre. Der Rest ist Schweigen. Welche Folgen aus einer unter solchen Auspicien gehegten Liebe und geheimen Verständnissinnigkeit sich weiter entwickeln werden: Ob das Freude lächelnde Gesicht der schönen Lucrezia, die in Gesellschaft ihres unverhofft-heimlichen und über Nacht gewonnenen Buhlen, Callimaco, ihres Gatten und der übrigen Betheiligten aus der Kirche

nach Hause zurückkehrt dem fröhlichen Frühmahl wie ihrem Hochzeitsmahl entgegenschreitend — ob dieses freudeblickende Gesicht im Glanze ihres stillungeahnten Liebesglückes, oder im Glanze der nur ihrem Gatten nicht offenbaren Skandal-Erleuchtung strahlt; ob es nach Jahresfrist noch so strahlen wird, oder so verfinstert dreinschauen, wie der Engel mit der ausgelöschten Fackel ihrer Unschuld und ihres Seelenfriedens: das sind Fragen, worüber die Komödie den Vorhang fallen lässt, den die Technik des Drama's zu lüften verbietet. Die Schlussfolgen aus seiner Komödie lässt der Dichter den Zuschauer und Leser mit derselben logischen Strenge und Nothwendigkeit ziehen, mit welcher der Dichter auch diese Schlussscene aus dem Gang und Absichtsgedanken seiner Komödie entwickelte; einer Komödie, die von mancher andern vielleicht an Kunstvollendung, von keiner an culturgeschichtlicher Bedeutung, bei solcher Situations- und Charakterkomik; von keiner an mustergültigem Lustspielton und Styl übertroffen wird.

Von der Mandragola werden Machiavelli's vier übrige Komödien so tief in Schatten gestellt, dass wir sie, aus Rücksicht auf ihren eigenen Leumund, in ihrem Dunkel ungestört wollen ruhen lassen. Zwei davon, die mehrgenannte Clizia und die Andria sind, erstere, wie schon angegeben, eine freie Nachbildung nach der Casina des Plautus; die Andria eine ziemlich getreue Uebersetzung der gleichnamigen Komödie des Terentius; beide in Prosa. Wir mussten sie von einer nähern Besprechung schon des Grundsatzes wegen ausschliessen, den unsere Geschichte durchweg befolgen wird: nur selbständige und in der dramatischen Literatur bemerkenswerthe Producte zur Erörterung zu bringen. Die Art unserer Analysen macht uns das Einhalten dieser Richtschnur ohnehin zur gebieterischen Pflicht. Mehr als eine erwähnende Notiz werden wir auch den werthvollsten Nachbildungen antiker Dramen, Komödien oder Tragödien nicht gönnen dürfen. Das Gespenst jenes Besens im „Zauberlehrling" steht uns drohend vor Augen: „Welche Mienen! welche Blicke!" Den schrecklichen Besen noch entzweispalten in Original- und Copien-Besprechungen — „Wehe! Wehe!" Selbst, wenn solche Doubletten Vorzüge vor dem Original aufweisen sollten, wie Machiavelli's Clizia sich deren wirklich rühmen kann — die Scene II, 4. z. B., die man

in Plautus' Casina vergebens sucht; und eine Auflösung, welche an Komik noch die bei Plautus übertrifft — hilft Alles nicht! Wir haben unser Bannwort nicht, wie der Zauberlehrling das seinige, vergessen, das Bannwort: „Seyd's gewesen!"

Wir sprechen es auch über die dritte der vier Komödien aus, die gar keinen Namen hat und blos Commedia heisst; „Comoedia sine nomine." In dieser „Namenlosen" spielt Frate Alberigo die Doppelrolle von Callimaco und Frate Timoteo aus der Mandragola. Er stellt mithin eine zwiefache Copie vor, und fällt dem Bannwort zweimal anheim. Er bedient sich, wie Callimaco, der Camera obscura, um von Amerigo, einem alten florentinischen Ehekrüppel, der zwischen zwei Ehekrücken, der eigenen, und seines „Gevatters" (compare), Alfonso, hin und her humpelt, — ein Bild zu liefern, — das einer Copie nach dem Portraitkopfe des Nicia Calfucci auf's Haar gleicht. Dass Nicia die Camera obscura dem Callimaco selbst zurechtstellt, und ihm bei der Manipulation, behufs Gewinnung seines Miniaturbildes, so zu sagen, die Hand führt; während in der „Namenlosen" Amerigo von der Kirche aus, wo er auf die „Gevatterin" wartet und lange warten kann, zur Copie von Nicia's Kopf unbewusst sitzt, — ändert nichts an der Sache; Copie bleibt Copie. Frate Alberigo pfuscht dem Callimaco, Amerigo dem Nicia, Amerigo's hübsches junges Weib, Caterina, der Lucrezia, obschon sie nichts weniger als eine Lucrezia ist, — und die Camera obscura der Namenlosen pfuscht der dunklen Kammer der Mandragola sichtlich in's Handwerk. Die Rolle des Frate Timoteo übernimmt aber Frate Alberigo am Schlusse des letzten, des dritten, Actes, als Friedensstifter und Beileger eines heftigen, zwischen dem Ehepaar ausgebrochenen Streites. Amerigo hatte sich nämlich unmittelbar nachdem Frate Alberigo die Rolle des Callimaco ausgespielt, gerade angeschickt, mittelst derselben Camera obscura von seinem Freunde, Gevatter Alfonso, — in dessen Hause, wozu der mit seiner Frau, der „Gevatterin", verreiste Alfonso dem Frate Alberigo die Schlüssel anvertraute, die Camera obscura sich befindet — hatte sich Amerigo gerade angeschickt, von seinem Freunde Alfonso einen ähnlichen Portraitkopf, wie Frate Alberigo eben nur von ihm selbst einen abgenommen, zu liefern, und auf derselben Unterlage zu seinem Unglück. Denn statt der „Gevat-

terin“, Alfonso's Frau, die im Stücke gar nicht vorkommt, und mit der ihn seine Dienstmagd hinter's Licht der Camera obscura geführt hatte, fand Amerigo seine Frau. Die Camera obscura wurde ihm zur Attrappe, zur Fallgrube. Er ist ertappt, entlarvt. Zuschauer und Leser erkennen in ihm augenblicklich den Actäon seiner selbst, nur Er nicht; und einen von der lächerlichsten Sorte: einen unbewussten, mit dem Armensündergesicht eines von der eigenen Frau bei ihr selbst ertappten Actäon, der einen Anderen dazu in dem Augenblicke zu machen glaubte, wo ihn seine Frau, wie Diana, aber nicht als Diana zum Actäon gespritzt. Sie ermangelt denn auch nicht, ihm den Actäonkopf zurecht zu setzen, und was Diana nicht that, ihm noch nachträglich, und nun erst recht den Kopf zu waschen. Knieend leistet er Abbitte, und weiss nicht, wie er dem Frate den unvergesslichen Liebesdienst vergelten soll, nachdem es diesem, nicht ohne Mühe und erst nach langem Widerstreben von Seiten der schwergekränkten Frau, gelungen, ihm Verzeihung von ihr zu erbitten. Der Frate „müsse sein Hausfreund werden“; er thut es nicht anders. „Caterina. Auf alle Fälle. — Amerigo. Auch mein Beichtiger sollt ihr von nun an seyn, ich will's. — Caterina. Auch ich will bei ihm beichten.“[1]) Amerigo ladet den neuen Hausfreund und Beichtvater gleich zu Tische; Caterina verheisst das beste Mittagsmahl; so begiebt sich dann das Familien-Kleeblatt selbdritt nach Amerigo's Wohnung. Man sieht: auch der Schluss ist nur eine Copie vom Schlusse der Mandragola. Es bleibt denn auch unwiderruflich bei unserm Bannwort: apage!

Und wir sprechen es über die letzte, die vierte, gleichfalls namen- und titellose „Commedia“ eben so entschieden aus; ohne Rücksicht auf die kunstvollen Versstrophen, worin sie gedichtet; und unbekümmert um den, sey's auch nicht alltäglichen Ausgang der Komödie. Es werden nämlich vier Acte hindurch von unterschiedlichen dienstfertigen Mittelspersonen, einer

1) Amer. . . . come d' Alfonso ancora siate nostro familiare.
Cater. In ogni modo.
Amer. E voglio che siate anche mio confessore.
Cater. Ed io ancora vo' confessarmi da lui.

alten Unterhändlerin, einer listigen Zofe, einem Briefchen zusteckenden Diener, einem Schmarotzer, — die umständlichsten Anstalten getroffen, um einen jungen Mann, Namens Camillo, mit dem sehnsüchtig begehrten, reizenden Weibchen des alten Catillo zusammenzubringen, der so lange den gehörntesten aller Teufel, den Eifersuchtsteufel, an die Wand malt, bis dieser in ihn fährt und der Alte ganz und gar von ihm besessen ist; dergestalt dass der Eifersuchtsteufel, der die Eigenschaft hat, in dem von ihm Besessenen täglich um ein Zoll zu wachsen, zuletzt mit seinen Hörnern dem Catillo durch den Kopf wächst, und der Alte dieselbigen für seine Hörner hält. Vier Acte lang, bis weit in den fünften hinein, sind die Hörner des Teufels; und bleiben, trotz allen von den genannten Mittelspersonen vorgekehrten Anstalten, eingebildete, von dem Eifersuchtsteufel dem Catillo in den Kopf gesetzte, nicht von dessen Frau ihm aufgesetzte Hörner. Im fünften Act, so um die zweite Scene herum, fängt der Teufel aber an, unruhig zu werden. Der Aufenthalt im Innern des alten Gauchs wird ihm nachgerade langweilig, und das Condominium des gemeinschaftlichen Stirn-Auswuchses fängt an, ihm selbst zum Halse herauszuwachsen. Als vollends Camillo's Liebesbriefchen an Virginia, des alten Catillo junge, liebreizende Frau, durch Ungeschicklichkeit des Dieners, der Panfila, seiner, des Camillo, Frau in die Hand fällt: da geräth der Teufel aus dem Häuschen. Ihm ist, als sässe er in seinem Futteral auf Kohlen; er wirft sich hin und her, und tobt und flucht, und macht dem Alten so die Hölle heiss, dass es zum Erbarmen. Der Teufel ist entschlossen, das Condominium zu kündigen, und müsste er die Hörner im Stiche lassen. Schon arbeitet er am Abbruch derselben aus Leibeskräften. Der Alte schwitzt Blut und Wasser. Es wäre sein Ende gewesen, kam ihm Chremes, Camillo's Onkel, nicht zu Hülfe, der eine Kreuzpartie vorschlägt. Camillo verbindet sich mit Virginia; Catillo mit Panfila. Der Teufel giebt seinen Segen zu der Ehekreuzpartie und fährt ab. Ob er die Hörner hat sitzen lassen, darüber lässt Panfila den Vorhang fallen.

Die „Commedia“ spielt in Rom zur Heidenzeit. Vom Teufel ist nicht die Rede; er bleibt für die Spielpersonen unsichtbar; nur Catillo spürt ihn auf der Höhe seiner Eifersucht, und hält

sich für behext und besessen.[1]) Er besteht den Verzweiflungskampf mit seinem Dämon, und sieht ihn nicht. Wir aber sehen ihn, und rufen ihm mit Macht unser Bannwort zu: apage! Und rufen es auch der Commedia zu, trotz der vorzüglichen Zeichnung des eifersüchtigen Alten, der einzigen komischen Figur in der Komödie; aber von einer Komik, die lächerlicher macht als komisch. Denn der Eifersuchtsteufel gehört grade nicht zu den lustigen Teufeln. Wir können der titellosen Commedia immerhin den Titel „Charakter-Komödie“ und als solcher einen ausgezeichneten Werth zugestehn; aber einer blossen Charakterkomödie, deren träge Verwickelung ein verirrtes Liebesbriefchen auflöst; deren Intrigue mit ihrem Faden beständig um das Nadelöhr herumfuselt, und mit dem Einfädeln nicht zu Stande kommt, — einer solchen Komödie dürfen wir ein desto befugteres apage auf den Weg mitgeben; jedoch nicht, ohne nochmals die kunstvolle Versification zu preisen. Die acht bis fünfzehnzeilige Strophe vom verschiedenartigsten Reimwechsel spielt den Proteus in dieser, hierin merkwürdigen, und, so viel uns bekannt, vergleichungslosen Komödie. In jeder Scene tritt eine neue Strophen-Wandlung von kaleidoskopischem Formenwechsel ein. Das Erstaunlichste dabei ist, dass sich diese Metamorphose der Versification wie die beste Lustspielprosa liest; und dass ein solches Polychrom von strophischen Farbenspielen den Eindruck der natürlichen Alltagssprache italienischer Mittelstände giebt. Schon desshalb durfte sie von den Literarhistorikern nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Signorelli scheint sie gar nicht gekannt zu haben; so wenig wie ihre titellose Schwester-Commedia in Prosa, deren Held Frate Alberigo. E. Ruth findet sie mit ein paar Worten ab.[2]) Ginguené erwähnt zwar beider Komödien; vom Frate deutet er in einer Note die Intrigue an; der Commedia in Versen aber gönnt er kaum den halben Blick, den er hineingethan. Sie hätte einen ganzen verdient, wenn auch nur um der trefflichen Lehren willen, welche Onkel Chremes den Ehemännern ertheilt,

1) Tal ch' io temo ch' adosso non mi sia
Fatto qualche malia . . . (V, 1 Sc.)

— 2) Geschichte der ital. Poesie II. S. 548. In Prosa übersetzt findet sich diese Commedia in Joh. Ziegler's Uebersetzung, N. Machiavelli's sämmtliche Werke. Karlsruhe 1838. Bd. IV. S. 127—178.

und die der Chamäleon-Strophen-Commedia Machiavelli's den Charakter einer Männerschule aufprägen (V. Sc. 4):

Chremes. Damit das Bündniss Niemanden gereue,
Die Frauen nicht, und euch auch nicht, ihr Männer,
Müsst ihr euch der Vernunft gemäss verhalten,
Nach höchst belangreich wichtigen Principien:
Gewöhnt die Frau'n an Dinge, die Ihr mehr
Und mehr gestatten, nicht beschränken dürfet.
Lasst sie vor Allem nur nicht müssig schauen;
Nicht einsam, noch auch viel mit andern Frauen.
Denn eine einz'ge Schlimme kann euch tausend
Der besten Frau'n in kurzer Zeit verderben.
Verweigert ihnen nicht erlaubte Dinge,
Gestattet aber auch verbotne nimmer.
Erweist vor Leuten ihnen alle Ehre;
Zu Hause aber haltet sie im Zügel.
Wollt ihr getäuscht nicht seyn, vertrauet nimmer
Dem Lächeln, Weinen nicht, der Frauenzimmer.
Der Mann ist seiner Frauen Haupt; und maassen
Die Frau ein Theil des Manns, dem sie entstammt,
Muss sie der Mann auch leiten und regieren,
Auf dass sie als sein Fleisch sich stets erkenne.
Was Frauen mangelt, das gab Gott dem Manne,
Damit das Fehlende er überall
Ergänz', und leiste, was die Frau nicht kann,
Jedoch als Oberhaupt, nicht als Tyrann.
Eur Leben, Wandel, Walten und Verhalten
Sey so, wie ihr's von euren Frauen wünschet —
Denn einen treuern Spiegel, einen bessern,
Als ihren Mann, kann's für die Frau nicht geben.
Frohherzig, mild und freundlich zeigt euch, nicht
Verdrossen; ernst, nicht eitel, wetterwendisch.
Zum Guten rasch; bescheiden, nicht beschwerlich.
Voraus seyd gegen sie honett und ehrlich.
Entständ' ein Streit um Etwas zwischen euch,
Wie in der Ehe vorzukommen pflegt:
Betrifft es Wichtiges, gilt's um Gesundheit,
Gut, Ehre, Ruf: schlagt's rundweg ab und mannhaft.
In andern Dingen gebt ihr besser nach.
Und stellt nicht jed's gleich auf die scharfe Kante;
Denn doppelt weise wird des Mannes Rath seyn,
Der Manches drein gehn lässt und Fünfe grad seyn.
Von allen Gütern der Natur, die Gott
Der Menschen elendem Geschlecht gespendet,

Ist Friede wohl das edelste weitaus.
Ich meine jenen Frieden, den im Schoosse
Der Ueppigkeit, der Schätze und Genüsse
Die Welt nicht leicht in diesen Zeiten findet;
Der aber hold in unserem Gemüthe
Erspriesst und blüht aus liebevoller Güte.
Und solche Liebe, solcher wahre Frieden
Vereinige, umschlinge eure Herzen,
Dass keine Zeit sie auseinanderlöse.
Es sey ein langes Leben euch beschieden,
Ein lang' und frohes. Mögen Sprösslinge
Um euch erblühen, Kind und Kindeskinder.
Mag' euer Ende nie die Reue trüben:
Dass ihr euch wählen je gekonnt und lieben.

Perchè ciascun di voi più non si penta
Di sua moglie, nè lor di voi, mariti,
Bisogna governarsi con prudenza
Nei principj, che son troppo importanti:
Avvezzarle a cose che possiate
Migliorar sempre, e non tornar indietro.
Fate che in ozio non si trovin mai,
Nè sole, nè con altre donne assai.
Perchè una trista donna guasterebbe
Mille altre buone donne in picciol tempo.
Non denegate lor le cose oneste;
Nè concedete quel che non conviensi:
Fate che assai voi le onoriate in pubblico,
Ma in casa a voi poi le tenete sotto.
Nè a risi, a pianti, a parole credete
Di donne mai, ch' ingannati sarete.
Capo è l'uom della donna, e perchè parte
E la donna dell' uomo, essendo nata
Di lui, così l'uom dee guidarla e reggere,
Che riconnosca ognor ch' ella è sua carne.
Quel che manca alle donne Dio l'ha dato
All' uom perchè supplisca a lor difetti
In qualunque opra, in quel ch' elle non sanno
Come buon capo, e non come tiranno.
La vita vostra, e qualunque costume
Sia tal qual voi volete che lor sieno,
Perchè specchio non ha la donna dove
Si specchi più che in quel del suo marito.
Lieti e benigni non mesti e ritrosi,
Gravi e severi, non leggieri e incostanti,

Veloci al ben, al mal tardi, modesti
Siate con loro, e sopra tutto onesti.
Se gli avvien che fra voi qualche litigio
Nasca, come accader suol bene spesso,
Se di cosa è importante alla salute,
Alla roba, all' onore, ed alla fama,
Ribatterete in fronte virilmente.
Nelle altre cose è ben ceder talvolta,
Perchè in quell' uomo e sapienza doppia
Che lascia talor ir tre pan per coppia.
Fra gli altri don, che Dio della natura
Concessi n' ha ai miseri mortali,
La pace di gran lunga ogni altro eccede;
Parlo di quella che infra i suoi tesori,
Fra le sue pompe e fra le sue delizie
Di raro il mondo trova in questi tempi,
Ma che per grazia dentro al nostro core
Nasce la gentillezza e vero amore.
Questo amor dunque, e questa vera pace,
Così sempre vi unisca, abbracci e leghi,
Che nessun tempo vi sepri e dissolvi.
Sien tutti i vostri dì felici e lunghi:
Lunghi e felici, e vegghin gli occhi vostri
Figliuoli, e dei figliuol nipoti; il fine
Vostro sia (prego) tal che mai vi doglia
Avere avuto l'un dell' altro voglia.

Hören wir nun auch, vergleichungshalber, als Seitenstück zu diesen goldenen Eheregeln für Männer, die Lehren, die Shakspeare's Käthchen, die Heldin seiner Frauenschule: Die gezähmte Widerspenstige, zu Nutz und Frommen ihres Geschlechtes ertheilt, und als Hochzeitssegen ihrer Schwester mitgiebt.

Catharina.

Pfui, pfui! entrunzle diese drohnde Stirn,
Und schiess' nicht zorn'ge Pfeil' aus diesen Augen,
Verwundend deinen König, Herrn, Regierer.
Das tödtet Schönheit wie der Frost die Flur,
Zerstört den Ruf wie Wirbelwind die Blüthen,
Und niemals ist es recht noch liebenswerth.
Ein zornig Weib ist gleich getrübter Quelle,
Unrein und sumpfig, widrig, ohne Schönheit:
Und ist sie so, wird keiner, noch so durstig,
Sie würd'gen einen Tropfen draus zu schlürfen.

Dein Ehmann ist dein Herr, ist dein Erhalter,
Dein Licht, dein Haupt, dein Fürst, er sorgt für dich
Und deinen Unterhalt, giebt seinen Leib
Mühsel'ger Arbeit preis zu Land und Meer,
Wacht Nächte durch in Sturm, und Tag' in Kälte,
Wenn du im Hause warm und sicher ruhst;
Und fordert zum Ersatz nicht andern Lohn
Als Liebe, freundlich Blicken und Gehorsam:
Zu kleine Zahlung für so grosse Schuld.
Die Pflicht, die der Vasall dem Fürsten zollt,
Die ist die Frau auch schuldig ihrem Gatten.
Und ist sie trotzend, launisch, trüb' und bitter,
Und nicht gehorsam billigem Gebot,
Was ist sie als ein tückischer Rebell,
Sünd'ger Verräther an dem lieben Herrn?
Wie schäm' ich mich, dass Frau'n so albern sind!
Sie künden Krieg und sollten knien um Frieden!
O dass sie herrschen, lenken, trotzen wollen,
Wo sie nur schweigen, lieben, dienen sollen!
Wesshalb ist unser Leib zart, sanft und weich,
Kraftlos für Müh' und Ungemach der Welt,
Als dass ein weiches Herz, ein sanft Gemüthe
Als zarter Gast die zarte Wohnung hüte?
O kommt, ihr eigensinn'gen, schwachen Würmer!
Mein Sinn war hart, wie einer nur der euern,
Mein Herz so gross, mein Grund vielleicht noch besser,
Um Wort mit Wort, um Zorn mit Zorn zu schlagen: —
Jetzt seh' ichs, unsre Lanzen sind nur Stroh,
Gleich schwach wir selbst, schwach wie ein hülflos Kind,
Scheinen wir nur, was wir am mind'sten sind.
Drum dämpft den Trotz, beugt euch dem Mann entgegen,
Ihm unter seinen Fuss die Hand zu legen: —
Wenn er's befiehlt zum Zeichen meiner Pflicht,
Verweigert meine Hand den Dienst ihm nicht.

Den Komödien des Machiavelli lassen wir die einzige einer andern Leuchte der Wissenschaft und Forschung, eines andern Blutzeugen Gottes, folgen, der darauf lebte und starb, dass Gott der Geist und die Wahrheit. Wiewohl die Leistungen der beiden grossen italienischen Denker fast um die Entfernung der Endpunkte ihres Jahrhunderts auseinander liegen, mag sich dennoch, um der Geistes- und Schicksalsverwandtschaft, und auch um des gleichartigen Charakters der Komödien willen, an die Mandragola des florentinischen Staatssecretärs, des politischen Märtyrers, der

für die Freiheit seines Vaterlandes Kerker und Folter ertrug, die Komödie des Märtyrers der Freiheit schlechthin, des begeisterten Märtyrers der Denk- und Redefreiheit, anschliessen; die Komödie eines der berühmtesten Opfer religiösen, richtiger hierarchisch-kirchlichen, Wahns und fanatischen Hyänenthums; die Komödie des

Giordano Bruno:
Il Candelajo, der Lichtzieher.[1])

Sie erschien 1582 zuerst im Druck, und ist, soviel uns bekannt, niemals gespielt worden.

„Der Lichtzieher" — verhängnissvoller Titel einer Komödie, eines Jugendwerkes, des ersten, womit Bruno hervortrat, der wohl schwerlich, obgleich er schon als Flüchtling die Komödie in Paris schrieb, ahnen mochte, dass sein „Lichtzieher", an der Spitze seiner noch folgenden Schriften, mit der Kerze in der Hand voraufschreiten sollte, um ihm den Holzstoss anzuzünden. Ueber Giordano Bruno's Geburtsjahr schwebt das Dunkel der Ungewissheit; desto mehr Licht hat man über sein Todesjahr, Dank dem Scheiterhaufen, worauf ihn die Inquisition, in Rom, den 9. Februar im Jahr des Herrn 1600 verbrannte. Im Jahr des Herrn -- zählt man nach dieser Zeitrechnung nicht auch nur, Dank der Inquisition von Jerusalem, die den Herrn gekreuzigt, weil er Wahrheiten lehrte, die im Widerspruche mit den Satzungen der Inquisition von Jerusalem standen? der „Otternbrut", wie sie unser Herr, Jesus Christus, nannte, in dessen Namen die folgenden Inquisitionen seinen Kreuzpfahl zu Holzscheiten kleinschlugen für — Meineidige etwa? für Mörder, Ehebrecher, Blutschänder, Frevler gegen göttliche und menschliche Gesetze? Nein: um diejenigen darauf zu verbrennen, die im Geiste von Jesu Lehren Gott die Ehre gaben; die da lehrten, dass es keine Wahrheit und keine Existenz giebt, ausserhalb Gottes, und dass Gott allein das wahrhafte We-

1) Il Candelajo. Commedia del Bruno Nolano, Academico di nulla academia, detto il Fastidito. Parigi appresso Gugl. Gugliano. 1582. Ristampata 1589, tradotto in francese, sotto il titolo: „Boniface et le pédant." 1633. 8. Vgl. Opere di Giordano Bruno Nolano, ora per la prima volta raccolte e pubblicate da Adolfo Wagner, in due Volumi. Lips. 1830. Vol. I. Introd. p. VIII.

sen, das allein Gute und Wahre; die Gottes Walten und Allgegenwart in der Natur in seinen Gesetzen, seinen, wie Er selbst, ewigen und nothwendigen Gedanken, erkannten, und dass auch die Erde, diesen Gesetzen gemäss, sich bewege; wie denn nichts in der Welt still stehe und verharre, ausser Ihm, dem allein Stätigen, Unwandelbaren, Unveränderlichen, dem Urbedingenden, der wirkenden Ursache alles Lebens[1]), aller Bewegung, und daher allein in seiner Unendlichkeit Ruhenden, von Zeit und Raum, den Elementen der Bewegung, Unbeschränkten, Unbedingten. Die Erde zur Ruhe sprechen, zur bedingungslosen Ruhe, das hiesse ihr eine Wesenseigenschaft Gottes beilegen, des ruheselig Alles Bewegenden; hiesse die Erde zu Gott machen, und das Götzenthum verewigen. Die Erde muss sich bewegen, nicht nur nach Naturgesetzen, aus astronomischen Gründen, sondern auch um Gottes willen. Die Bewegung der Erde ist nicht blos physikalisch erwiesen, sie ist zugleich ein religiöses Dogma, ein Dogma der Religion des Geistes, ein Dogma das, vor Copernicus, Christus gelehrt, der auf der Erde gewandelt im Fleisch, um ihre Vergänglichkeit, ihren Untergang zu weissagen: die letzte Phase alles sich Bewegenden; der Schlussbeweis des Wandels und der Unstätigkeit aller Dinge. „Sie bewegt sich doch!“ — dieses Endurtheil sprach der Erde nicht erst der grosse Galilei; der grössere Galiläer sprach es bereits über sie, im Todesurtheil, das er ihr verkündete, das über alles Irdische, Bewegliche und Bewegte ergeht; über die Erde folglich um so mehr. „Denn was im Seyn verharren will, ist werth, dass es zu Grunde geht;“ auf dass ein solches Seyn durch diesen letzten Gang erfahre, dass derselbe nur der Endpunkt eines zwischen Seyn und Nichtseyn schwankenden Zustandes, d. h. der Endpunkt eben seiner Bewegung sey: denn jedem Weltsystem, als Gewordenem, Bewegtem, ist das Lied an der Wiege gesungen: pulvis et umbra sumus; um wie viel mehr der Erde.[2]) Der göttliche Galiläer, der Stifter der Reli-

1) Potenza attiva et uno (Giord. Bruno: De la causa, principio et uno ed. Wagn. Dial. III. p. 251 ff. — 2) L'universo, ch' è il grande simulacro, la grande imagine — però non è altro, ch' un ombra del primo atto e prima potenza. a. a. O. p. 261. Vgl. De Umbris idearum etc. Paris. 1582. (Giord. Bruno Nolani Scripta quae latine confecit omnia etc. ed. A. Fr. Gfrörer. Voll. I. II. Stuttg. 1836. Vol. II. p. 285—413.

gion des Geistes, und der Bewegung, lehrte aber auch zugleich ein ewiges Himmelreich, und kein anderes, als es in seinem Geiste Giordano Bruno lehrte[1]), der unter Himmel nicht den blauen Dunst verstand, der die Erde umhüllt; denn einen solchen, sagt er, hat jeder Weltkörper, jeder Stern.[2]) „Es sind so viele Himmel als Gestirne. Der Himmel aller Himmel ist der grosse, unermessliche Raum; der Sitz der Seligen; sind die Sterne; der Sitz Gottes ist der ganze unermessliche Himmel. Gott ist die Erfüllung dieses Himmels, der Vater des Lichts, der Unaussprechliche“[3]), als den Ihn auch die Propheten und der Heiland erkannten, und verkündeten; und als dessen Himmelreich sie jenen unermesslichen, alle Himmelssterne, und alle Sternenhimmel umfassenden Himmel priesen, den Er, der allein Ewige und unwandelbar Unbewegliche mit seiner Herrlichkeit und dem Glanze seiner in sich ruhenden Wesensewigkeit erfülle; genau das Himmelreich, wie es sich Giordano Bruno gedacht und ausgesprochen; wofür er gelitten und den Feuertod gestorben, und wohin er auch eingegangen in das ewige Leben; wenn diejenigen, die ihn gemartert; wenn all' die Kreuziger, Menschenschlächter und Mordbrenner im Namen ihres Molochs, des unbeweglichen Erdklumpens, worauf sie ihre Grundherrlichkeit und ihre götzendienerische Stillstandslehre, worauf sie die Unbeweglichkeit der „Massen“ und deren ewige Gebundenheit an die Scholle gründen — wenn all diese Henkersknechte Gottes im Menschensohne, und der Menschenvölker im Sohne Gottes, wenn all' diese Geistesverfinsterer und Gottesschänder der ewigen vom Höllenscheine ihrer Scheiterhaufen nur sichtbar gemachten Finsterniss unerlösbar anheimfallen.

Kaspar Schoppe, genannt Scioppius, in der Philologie einst berühmt durch seine gegenwärtig verschollene Grammatica philosophica[4]), war bei G. Bruno's Verbrennung in Rom zugegen. Mit welchen Gesinnungen aber, gerechter Himmel? Mit den Ge-

1) J. B. Scripta etc. Articulor. in sec. libr. de Coelo. LXV. 79. — 2) De monade, numero et figura. Frib. ap. Joh. Wechel. 1591. 8. Fülleborn's Beiträge z. Gesch. d. Philos. 3 Bde. Jena 1796—1799. St. VIII. 18 ff. — 3) De la causa etc. Dial. V. p. 283. u. Del' Infinito Universo e Mondi. Vol. II. p. 12 f. (ed. Wagn.) — 4) Mailand 1628.

sinnungen jenes alten Weibes, welchem Joh. Huss 195 Jahre vor Bruno's Tod, als er das alte Weib Holz seinem Scheiterhaufen zutragen sah, das berühmte Wort zurief: o sancta simplicitas! Kaspar Schoppe's Philosophie mochte wohl damals schon in seinem Schreibpult mit dem Manuscripte zur Grammatica philosophica eingeschlossen liegen, als er vor dem Holzstosse stand, worauf er Giord. Bruno verbrennen sah. Schoppe's Brief wenigstens an C. Rittershusium [1]), die einzige Quelle leider, die einzige schlammtrübe Quelle über Bruno's Lebensverhältnisse, bekundet in jeder Zeile, dass die Ansichten des Briefschreibers über diesen Märtyrer des philosophischen Denkens nicht philosophischer waren, als die von Hussens vetula, zu deutsch, alter Vettel, über Hussen's Feuertod. Indessen bleibt, wie gesagt, Scioppius' Brief die erste und einzige biographische Urkunde, woraus die Notizen über Bruno's Leben und Schicksale geschöpft worden.

Zu Nola im Neapolitanischen um die Mitte etwa des 16. Jahrh. geboren, widmete Filoteo Giordano Bruni oder Bruno seine ersten Studienjahre den Musen der Dichtkunst, abwechselnd zwischen Thalia und Melpomene, wie er selbst in seiner Schrift Degli eroici furori [2]) andeutet. Späterhin trat er in den Dominikanerorden. Bald aber erregte in ihm die Klosterwirthschaft der Ordensbrüder einen solchen Widerwillen, dass er zu seinen Lieblingsbeschäftigungen mit Poesie, Mathematik und Philosophie zurückkehrte, sich ganz darin versenkend, dem Unwesen der äussern Welt, und dem noch wüstern des Klosterunfugs entfremdet. Diese stillschweigende, vielleicht auch kundgegebene Abneigung gegen das Treiben der Genossenschaft mochte der eigentliche Grund zu der beginnenden Verfolgung seyn; Bruno's Zweifel über die Transsubstantiation und die Virginität Mariä nur die willkommenen Handhaben dazu bieten. Bruno verliess heimlich Kloster und

1) J. G. Buhle, Gesch. d. neuern Philosophie seit der Epoche der Wiederherst. d. Wissensch. Bd. II. Thl. 2. S. 704. not. — 2) Degli Eroici Furori. Paris. appresso Ant. Baio 1585. 8. ed. Wagn. V. II. P. 2. p. 378—437. Eine in 5 Dialoge abgetheilte Schrift, worin Bruno, ähnlich wie Dante in seiner vita nuova in Sonetten, durchflochten von dialogischer Erläuterung in Prosa, die edle und enthusiastische Liebe zum Ewigen und Göttlichen bespricht. Vgl. Opere Introd. p. XXVI.

Vaterland, und flüchtete 1580 nach Genf, von wo ihn aber, nach zweijährigem Aufenthalt, die Lehrmeinungen des Calvin vertrieben, die an Ketzereifer denen der Dominikaner nichts nachgaben. Von Genf ging Bruno über Lyon nach Paris. Hier trat er (1582) als der furchtbarste Bekämpfer der Aristotelischen Scholastik auf, deren feste Burgen er vor Bacon von Verulam in ihren Fundamenten erschütterte. Die Trümmer, in die jene Articuli seiner in Paris, während seines ersten und zweiten Aufenthalts, gehaltenen Vorträge die Aristotelische Naturlehre schlugen, mögen wohl noch mehr Holzbrände zu seinem Scheiterhaufen geliefert haben, als seine Ketzereien gegen die kirchlichen Dogmen. Ausser der, wie schon erwähnt, 1582 in Paris gedruckten Komödie, Il Candelajo, erschien daselbst in diesem Jahre die gleichfalls schon genannte wichtige, Heinrich III. König von Frankreich, gewidmete Schrift: De Umbris Idearum, welche die sinnlichen Anschauungen und Einzelwesen, in Plato's und Proclus' Weise, als Schattenbilder des Wahren und Guten, des eigentlich Wirklichen darstellt, und auch ähnlich wie das spätere Spinozistische System, die Objecte nur als Beschaffenheiten und Zustände (Modificationen und Attribute des Spinoza) betrachtet. In Paris 1582 erschien ferner der Cantus Circaeus [1]), und De compendiosa architectura et complemento artis Lullii. [2]) Beide eine Art Kategorientafel der innern, den Naturbildern der Aussenwelt entsprechenden logischen Bilderschrift oder Denkfiguren (Topik). Von Paris ging Bruno (1583) nach London, wo er den Kampf gegen die Aristotelische Scholastik fortsetzte, und verschiedene Abhandlungen herausgab. [3]) 1585 befand sich Bruno

1) Cantus Circaeus ad eam Memoriae praxin ordinatus quam ipse judiciariam appellat. Ad ill. Princ. Henr. d'Angoul. etc. Par. 1582. — 2) Gfrörer II, p. 235—285. — 3) Explicatio triginta Sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem, dispositionem et memoriam etc. Lond. 1583. Eine Mnemonik, behufs Verknüpfung ganzer Reihen von Vorstellungen und Begriffen. Ferner: La Cena dè le ceneri, descritta in cinque dialoghi per quatro Interlocutori etc. (Lond.) 1584. So betitelt von dem am Aschermittwoch gehaltenen Gastmahl, wobei die Lehre des Copernicus erörtert und mit metaphysischen Begriffen beleuchtet wird. Nächstdem die beiden bedeutendsten metaphysischen Schriften Bruno's: De la Causa Principio et Uno, angeblich in Venedig, aber nach Clément und

wieder in Paris, und liess auch hier wieder verschiedene polemische Schriften im Druck erscheinen. Auch die schon berührte Schrift Degli eroici Furori, und 1586 eine Schrift über Aristoteles' Physik.[1] In demselben Jahre finden wir unsern Bruno schon in Marburg, wo er unterm 25. Juli 1586 als Student immatriculirt ward, ohne Erlaubniss jedoch, Vorlesungen zu halten. Darüber gerieth er mit dem Rector, Petrus Nigidius, in so heftigen Streit, dass dieser, mit Zustimmung der Facultät, Bruno's Namen aus dem Matrikelbuch wieder ausstreichen liess (rursus ex albo Universitatis per me exauctoratus est). Zornsprühend eilt der Ruhelose[2]) von Marburg nach Wittenberg. Hier wurde ihm eine wohlwollende Aufnahme zu Theil. Zum Professor ernannt, veröffentlichte er daselbst mehrere Schriften über Lullianische Kunst[3]); ausserdem eine Streitschrift gegen die Physik der Peripatetiker[4]); und seine Abschiedsrede.[5]) Vielleicht hat Shakspeare's Hamlet bei Giordano Bruno in Wittenberg Philosophie gehört. Der Angabe Brucker's[6]), Bruno sey in Deutschland Protestant geworden, wird von Andern[7]) widersprochen. Von Wittenberg begab

Niceron in London erschienen 1584 (ed. Wagn. I. p. 201—292) und De l' Infinito, Universo e Mondi (Lond.) 1584. (ed. Wagn. II, 3—104.) Während seines Aufenthalts in London liess Bruno endlich noch die wunderliche Schrift in Druck erscheinen: Spaccio de la Bestia trionfante, proposto da Giove etc. in 3 Dial. und gewidmet dem Philipp Sidney, dem berühmten Verfasser des Schäferromans Arcadia. Das Werk sollte eine Vorschule zu einer Moralphilosophie bedeuten. Darin wird der reuige Jupiter eingeführt, der den Himmel mit eben so vielen Bestien als Lastern bevölkert hatte, und sich nun mit den andern Göttern berathet, diese Himmelsbestien und Frevel auf die Erde zu verbannen, und an ihre Stelle in die betreffenden Himmelsräume die so lange verbannt gebliebenen, verstossenen und zerstreut umherschweifenden Tugenden wieder aufzunehmen.

1) Figuratio Aristotelici Auditus phys. Par. per Pel. Chevellot. 1586. — 2) „Nicht mit dem Endlichen, Schlechten, Gemeinen konnte er sich vertragen; — dadurch seine Unruhe." Hegel, Gesch. d. Philos. III. S. 227. — 3) De Lampade Combinatoria Lulliana (Gfrörer II. p. 621—703.) Viteb. 1587. — De progressu et Lampade venatoria logicor. 1588. Gfr. II. 307 ff. u. De Specierum Scrutin. et Lampade Comb. Raim. Lull. Gfr. II. 413—517. — 4) Acrotismus, seu rationes artic. phys. adv. Peripat. Par. proposit. Gfr. II. p. 1—113. Viteb. 1588. — 5) Oratio valedictoria. Viteb. habita 1588. — 6) Hist. crit. phil. T. IV. P. 2. p. 15—29. — 7) Eccardo, De scriptoribus ord. praedic. T. II. p. 188. ed. Wagn. Introd. p. XXVIII.

sich Bruno nach Prag wo er, dem Scioppius zufolge, gar böse und gefährliche Werke veröffentlichte. Welche, verschweigt Scioppius, vielleicht dachte er an die Lobrede, die, laut Versicherung ähnlicher Geister, wie Scioppius, Bruno dem Teufel öffentlich gehalten haben soll.[1]) Den Herzogen Julius und Heinrich Julius von Braunschweig bekannt geworden, verliess Bruno Prag, und ging nach Braunschweig (1589), wo er von den Herzogen (deren einem (Heinrich Julius) wir als namhaften Dramatiker wieder begegnen werden) eine sehr günstige Aufnahme fand. Er wurde mit einem Jahrgeld versehen, um in Helmstädt Privatvorlesungen zu halten. In Helmstädt hielt er auch seine Trostrede[2]) auf den Tod des Herzogs Julius. Im folgenden Jahre geht Bruno nach Frankfurt a. M. wo er drei Schriften herausgab.[3]) Hier nun, in Frankfurt a. M., war seines Bleibens schon gar nicht, selbst wenn er gewollt hätte, denn er wurde ausgewiesen. Damals hatte der Frankfurter Senat noch keine Hinterfüsse, auf die er sich bei Ausweisungs-Zumuthungen, die von aussen an ihn herantraten, hätte setzen können. Vielmehr brauchte er die Hinterbeine selbst zum Einschreiten, massen die Vorderbeine die Hände voll zu thun hatten, um ihre eigene reichsstädtische Freiheit auf den Beinen zu erhalten. Giordano Bruno wandte der freien Reichsstadt und gleichzeitig dem Reich den Rücken. Sein böser Dämon führte ihn nach Italien zurück. In Padua fiel er der venezianischen Inquisition in die Klauen, die ihn an die römische (1598) auslieferte. Diese warf ihn aus ihren Klauen sogleich in den Inquisitionskerker,

1) Rixner, Handb. d. Gesch. d. Philos. Bd. II. S. 18. — 2) Oratio consolat. habita in illustr. etc. Acad. Julia etc. in obitum ill. etc. Princ. Julii Brunsw. ducis. Prim. mens. Jul. a. 1589. 4. Helmst. ap. Joh. Lucium. — 3) De Imagin. Signor. et Idear. Compos. etc. (Eine mnemonische Abhandl.) Frcf. 1591. 8. De Triplici Minimo et Mensura etc. libr. V. dem Herzog H. Julius v. Braunschweig gewidmet, übers. von Feder (s. Schlosser in Daub u. Creuzer's Studien B. VI. H. 2. S. 446—466.) Und als Ergänzungsschrift dazu die schon genannte: De Monade, Numero et Figura etc. Item de Innumerabilib. Immenso et Infigurab. Seu de Universo et Mundis libr. octo. Fcf. 1591. 8. Diese Schrift war vielleicht die „Monade" von Leibnitzen's Monadenlehre. Hier und in den vorgenannten Abhandlungen führt Bruno den bereits in dem Werke De la causa principio et uno aufgestellten Grundgedanken näher aus, nämlich: die Aufhebung der Entgegengesetzten in dem All-Einen.

um ihm einen Vorschmack von der Hölle zu geben. Nach zweijähriger Gefangenschaft wurde ihm am 9. Februar 1600, nebst seiner leider verloren gegangenen Biographie, das Verdammungsurtheil zum Scheiterhaufen[1]) vorgelesen. Nach Anhörung desselben sagte er zu seinen Richtern: „Dieses Urtheil, ausgesprochen im Namen eines Gottes der Barmherzigkeit, macht euch vielleicht mehr Furcht, als mir.“[2]) Am 17. Februar ward das Urtheil an ihm vollzogen. Wiederholte Aufforderungen zum Widerruf wies er mit starker gefasster Seele zurück. Dessgleichen das Crucifix, das man ihm in den letzten Augenblicken noch vorhielt. Das war von ihm nicht wohlgethan: das grösste Leidensvorbild musste er auf dem Scheiterhaufen küssen. Glaubte Bruno auch, wie David Strauss, Ernst Renan und andere brave Männer, an die Gottheit Christi nicht; so musste er in ihm doch den Blutzeugen der reinsten Gotteslehre, den Verkünder einer Religion des Geistes und der Wahrheit, ehren, und mit einem letzten Abschiedskuss sein und aller Märtyrer der Wahrheitserforschung verwandtes Geschick selig sprechen, nicht aber das Crucifix entgelten lassen, dass es, „als Mordzeichen in alle Welttheile getragen“, vom Fanatismus und hierarchischer Herrschsucht mit dem Blutspruch befleckt worden: In hoc trucidabis! Die Zurückweisung des dargebotenen Crucifixes meldet Scioppius als Augenzeuge, und schliesst den Bericht mit den, der Vettel Hussens würdigen Worten: „So starb er elendiglich, geröstet, und mag nun dort, in jenen von ihm erdichteten Welten erzählen, welchergestalt Lästerer und Gottlose von den Römern behandelt werden. Das ist unsere Art und Weise, und so wird in Rom von uns gegen gottlose Menschen und Ungeheuer solchen Schlages verfahren“: „Sic ustulatus misere periit, renunciaturus credo, in reliquis illis, quos finxit, mundis, quonam pacto homines blasphemi et impii a Romanis tractari solent. Hic itaque modus in Roma est, quo contra homines impios et monstra hujusmodi procedi solet.“ O sancta simpli-

1) Mit dem Beifügen: „ut quam clementissime et citra sanguinis effusionem puniretur“! „damit er so milde wie möglich und ohne Blutvergiessung bestraft werde“; gerade wie die Karaiben ihre Opfer braten; sie braten das Blut gleich mit. — 2) Majori forsitan cum timore sententiam in me dicitis, quam ego accipiam.

citas würde Huss vom Scheiterhaufen herab rufen; Giordano Bruno aber sein prächtiges, zum Lobe des Esels von ihm gedichtetes Sonett [1]) anstimmen, das mit dem Vers beginnt:

Oh sant' asinità, sant' ignoranza.
O heil'ges Eselthum, o heil'ge Ignoranz.

Das gefährlichste Eselthum ist das heilige, die sant' asinità; denn es speit Feuer und Flamme, um des Esels Schatten auszubreiten über die ganze Erde, die dazu noch still halten muss. Aber „sie bewegt sich doch!" und die vielen anderen Welten, die Giordano Bruno — wie Scioppius dem Gerösteten nachhöhnt — erdichtet haben soll, sie existiren wirklich und bewegen sich gleichfalls, und leuchten dem feuerspeienden Esel heim mit seinem Schatten.

Welchen Glanz der Scheiterhaufen des gerösteten Giordano Bruno in die Geschichte der Philosophie wirft, besonders seit F. H. Jacobi dessen Andenken und Lehrsätze wieder ans Licht zog und letztere mit Spinoza's System in Verbindung brachte [2]) — das zeigt jede Geschichte des speculativen Denkens und verkündet es mit feurigen Zungen; zeigt und verkündet so manche treffliche Schrift: Schelling's Bruno [3]) z. B.; zeigen auch die von einem Doppelstrahl Jacobi-Schelling'scher Gedanken erleuchteten Abhandlungen eines jüngern Philosophen [4]), der gegenwärtig Fr. H. Jacobi's und Schelling's akademischen Sitz doppelwürdig ausfüllt oder auszufüllen berufen ist. Gleichzeitig mit des Letzteren gediegenem Werke erschien ein Jordano Bruno vom Franzosen Bartholmès [5]) in zwei Bänden. Die Geschichte der Philosophie hat ihre Schuldigkeit gethan; nun ist es an der Geschichte des Drama's die ihrige zu thun, in Bezug auf Giordano Bruno's unseres Wissens in keiner Literarhistorie gewürdigte Komödie: Il Candelajo; ob sie gleich zu den besten ihres Genres gehört, mag auch dieses nicht das beste seyn. Sie steht keiner an Geist,

1) Opere p. 257. — 2) Briefe über die Lehre des Spinoza (Bresl. 1789. 2. Aufl.) Beil. I. e. in d. W. Bd. IV. Th. II. p. 1—46. — 3) Bruno, oder über das göttliche u. nat. Princ. der Dinge. Anmerk. zu S. 186. — 4) M. Carrière, Philosophische Anschauungen der Reformation. 1847. S. 365—494. — 5) C. Bartholmès, Jordano Bruno. Paris 1847. 2 Vol. 8.

Witz und frecher Komik nach, sowohl was die Figuren als die Situation betrifft. In ihrer Gattung, der phallischen nämlich, gross und hervorragend, verstösst sie merkwürdigerweise gerade gegen Bruno's philosophische Hauptsätze: gegen die geforderte Einheit von Form und Materie, insofern erstere, nicht minder in Absicht der Oekonomie als der Verwendung und Menge der Personen, die Harmonie beeinträchtigt; und verstösst zugleich auch gegen die Wurzelidee von Bruno's Philosophie: gegen die Einheit überhaupt.

Seine drei Narren, Bonifacio, der verliebte Narr; Bartolomeo, der alchemistische Narr, der Narr vom grossen Magisterium und Menstruum universale, der Universalnarr, der trismegistische oder dreimalgrösste Narr; Manfurio endlich, der Narr als Schulmeister, der Narr-Pedant, sie wirken nicht derart zusammen, ihre Narrheiten greifen nicht so gegenseitig sich bedingend ineinander, dass aus allen dreien zumal — wie aus drei geometrischen Punkten die Peripherie — der Komödien-Kreis geführt würde und sich abschlösse. Vielmehr ist Jeder von ihnen der Mittelpunkt seines eigenen Narren-Zirkels, und die drei Kreise berühren sich nur äusserlich in den Tangentialpunkten ihrer Peripherie, mit dem Rücken nämlich und dessen Sphären-Anhängsel, vermöge der gemeinschaftlichen Prügel, die sie darauf, und das erst im fünften Act, empfangen.

Fülleborn's Ausspruch[1]: „Vielleicht war nie ein Denker von der Idee der Einheit inniger und stärker ergriffen als Bruno"; — Giordano Bruno's eigene Lehrsätze: „Wer diess Eine fasst, der fasst alles; wer diess Eine nicht fasst, der fasst nichts"[2]; „diese Einheit zu erkennen" (aller Dinge in der Weltseele = Gott), „ist der Zweck aller Philosophie und Erforschung der Natur" — jenen Ausspruch wie diese grossen Gedanken bestätigt und verbeispielt nur Bruno's Komödie nicht, welcher zu einer wahrhaften Komödie die Einheit eben fehlt, die Weltseele (anima mundi) jeglicher dramatischen Schöpfung. Wie sehr ihr diese Einheit gebricht, erhellt aus Bruno's eigenem Scenarium am besten, das er mit der Ueberschrift, Argomento et ordine de la Commedia[3]), seinem

1) Beiträge etc. St. 7. — 2) De la causa principio el uno, Dial. V. p. 231. — 3) Opere etc. I. p. 7—11.

Candelajo voranschickt. Der einzige Faden, der sich durch das Lustspiel stetig fortspinnt, ist die närrische Liebe des Lichtziehers, Bonifacio, zu der Courtisane Vittoria, in deren Hause er an seiner eigenen hübschen jungen Frau, die er im dunkeln Zimmer als vermeintliche Vittoria beschleicht, seine eheliche Fuchsfalle findet, auf die Gefahr einer fast ähnlichen Einbusse, wie sie der Fuchs in der Fabel erleidet, und die dem Lichtzieher nur die schonende Rücksicht seiner Frau erspart.

Doch scheint es uns am zweckmässigsten, den Verlauf des Lustspiels an G. Bruno's von ihm selbst dargelegter Scenen-Inhaltsfolge seines Stückes mitzutheilen. Der Leser erhält dabei zugleich das vielleicht einzige vom Dichter selbst, zur Erläuterung seines Stückes, durchgeführte und vollständige Scenarium, das die Geschichte des Drama's vorlegen kann.

„Drei Hauptbestandtheile" — so leitet Giord. Bruno sein Argumento ein — „bilden das Gewebe der gegenwärtigen Komödie: die Liebe des Bonifacio, die Alchemie des Bartolomeo, und die Pedanterie des Manfurio. Behufs deutlicher Auffassung der Vorgänge, ihrer Folgeordnung und der künstlichen Verwebung (et evidenza dell' artificiosa testura), theilen wir zunächst Alles mit, was den thörichten Liebhaber betrifft: als zweiten lassen wir den schmutzigen, habsüchtigen Goldmacher (il sordido avaro) und zuletzt den albernen Pedanten folgen. Doch verhalten sich diese drei dergestalt zu einander, dass der Thörichte zugleich albern und schmutzig; der Schmutzige nicht minder thöricht als albern; und der Alberne eben so schmutzig und thöricht, wie albern erscheint. So sehen wir den in die Courtisane Vittoria verliebten Bonifacio in der ersten Scene des ersten Actes seine Liebeshoffnung auf die nichtigen Künste der Zauberei setzen, da er zu alt und zu geizig ist, um die Schöne durch solche Mittel zu reizen, für welche sie allein empfänglich ist. Er schickt daher seinen Diener zum Nekromanten Scara-muré, dessen Zauberkunst ihm von unfehlbarer Wirkung angerühmt worden. [1]) 2. Sc.

1) Bonifacio bindet seinem Pagen (paggio) Ascanio die Bestellung auf die Seele „im Namen des benedeiten Eselschwanzes, den die Genueser zu Castello anbeten": Io ti dico in nome della benedetta coda dell' asino che adorano a Castello i Genoesi.

Bonifacio stellt hierauf (in einem Monolog) Betrachtungen an über den grossen Werth der Zauberkunst. 3. Sc. Nun tritt Bartolomeo hinzu, der dem Bonifacio sein Liebesgeheimniss entlockt, und ihm dann die beiden angebeteten Huldinnen seiner heissen Liebe entdeckt.[1] 4. Sc. Sanguino, Rädelsführer einer Gaunerbande[2]) der mit einem Scolar, Pollula, Schüler des Pedanten Manfurio, das Gespräch jener Beiden belauscht hat, beginnt an dem Anschlag gegen Bonifacio zu zetteln. 6. Sc.[3] Die Ruffiana Lucia erscheint mit einem kleinen Geschenk[4] von Bonifacio für Vittoria. Es fehlt wenig, dass sie Bonifacio beim Benaschen des Zuckerwerks betrifft. Sie entfernt sich, und Bonifacio schwelgt Sc. 7. (in einem kurzen Monolog) in dem Gedanken an das neue Poem, das er zu Ehren seiner Dame verfertigt.[5] 8. Sc. bringt ihn mit dem Maler Giov. Bernardo zusammen. Er bestellt sein Portrait.[6] Der Maler macht sich lustig über ihn. Bonifacio bleibt in der 9. Sc. allein, verdutzt über die Anspielungen des Malers.[7] Darüber führt die 10. Sc. seinen Burschen Ascanio mit dem Magier Scaramuré herbei. Letzterer lügt ihm die Haut voll der schönsten Hoffnungen.[8]

Im zweiten Act, 2. Sc.[9], schwelgen Vittoria und Lu-

1) Nämlich Signora Argenteria (Frau Silberine) und Sgra. Orelia (Frau Goldine). Bonifacio schickt den Goldmacher zum Teufel; er selbst eilt zu der Kupplerin Lucia. — 2) Padre e pastor di mariuoli. — 3) — Sc. 5 überspringt das Argumento, weil Manfurio darin vorkommt, dem es sie aufspart. — 4) Presentaccio: Zuckerwerk und ein Gedicht, dessen vierzehn Verse auf denselben Reim ausgehen. Lucia vergleicht den Klang mit Glockengeläut und Eselsgeschrei, die stets mit derselben Consonanz enden: „son fatti (i versi) a suon di campana, e canto asinino, li quali sempre toccano alla medesima consonanza.“ — 5) „In Petrarca und Ariosto würde man Aehnliches vergebens suchen“: Leggi il Petrarca tutto intero, discorri tutto l' Ariosto, non trovarai (alte Form für troverai) il simile. — 6) Als Geschenk für Vittoria, was er aber verschweigt. — 7) Der Maler wird ihm noch andere Nüsse zu knacken geben. — 8) Scaramuré stellt dem Bonifacio das Horoskop; findet ihn durch fascinazione verzaubert, und giebt ihm von dem Worte eine haarsträubende von latein. Kauderwelsch starrende Erklärung. Bonif. versichert ihn seiner wärmsten Dankbarkeit. Damit hat der I. Act für Bonifacio ein Ende. Die noch folgenden vier Scenen desselben, die auf Bartolomeo sich beziehen, flicht Bruno's Argumento später in denKomödienantheil des Goldmachers ein, dem er sie einstweilen gutschreibt. — 9) Die erste betrifft Angelegenheiten Manfurio's.

cia in der Zuversicht: Wein aus diesem Bimmsstein (aus Bonifacio), Oel aus diesem Korkholz, zu pressen. Aber die Erbarmungswürdigen täuschen sich.[1]) In der 3. Sc. baut Vittoria in einem Monolog Schlösser in der Luft; sich wiegend in der Hoffnung, Bonifacio's Liebesgluth werde ihr die Metalle schmelzen, und Cupido's Hammer, auf Bonifacio's Herzen als Ambos, ihr das Gold schlagen, das sie im Alter vor dem Schicksal der Lucia schützen würde, juxta illud: Et jam facta vetus fit rufiana Venus. (dem Sprüchwort zufolge: „Alt schon geworden, erscheint Venus als Kupplerin dann.") Der Buschklepper Sanguino kommt mit einem Anschlag gegen Bonifacio, den er aber der Vittoria in ihrem Hause mittheilen wolle.[2])

1) Im vierten Act 6. Sc. steckt der Lichtzieher darüber ein Licht auf: c— in p— denari in mano. „Katz aus'm Sack, Geld in die Hand." — 2) Seinem Handel mit Bonifacio giebt Sanguino der Courtisane durch die Blume einer Fabel zu verstehen, welche Blume für deutsche Nasen schlechterdings unriechbar. Wären diese auch Jäger-Nasen, und wüssten, was in der Jägersprache „Blume" bedeutet, sie würden dennoch die „Blume" ablehnen, und wenn sie könnten, sich selber zuhalten. Zum Verständniss der Komödien-Nasen jener Zeit müssen wir indess die Fabel vom Löwen und Esel, die, auf ihrer gemeinschaftlichen Reise nach Rom, sich wechselseitig huckepack über den Fluss Gorigliano trugen, in Giordano Bruno's Muttersprache hersetzen: Era un tempo, che il leone e l' asino erano compagni, ed andando intieme in peregrinaggio convennero, che al passar di fiumi si tranassero a vicenda, com' è dire, che una volta l' asino portasse sopra il leone, et un' altra volta il leone portasse l'asino. Avendono dunque ad andar a Roma, e non essendo a lor servigio nè scafa, nè ponte, giunti al fiume Gorigliano, l'asino si tolse il leone sopra; il quale natando verso l' altra riva, il leon per tema di cascare, sempre più e più gli piantava l' unghie ne la pelle di sorte che a quel povero animale gli penetrorno in sino a l'ossa. Et il miserello, come quel che fa professione di pazienza, passò al meglio, che potè, senza far motto: se non che giunti a salvamento fuor de l' acqua, si scrollò un poco il dorso, e si svoltò la schiena tre o quattro volte per l'arena colda; e passaron oltre. Otto giorni dopo al ritornare che fecero, era il dovere, che il leone portasse l' asino. Il quale essendogli sopra, per non cascar ne l' acqua, coi denti afferrò la cervice del lione; e ciò non bastando, per tenerlo su, gli cacciò il suo strumento, o come vogliam dire il — tu m'intendi per parlar onestamente, al vacuo sotto la coda, dove manca la pelle di maniera, ch' il lione sentì maggior angoscia, che sentir possa donna che sia ne le pene de parto, gridando: olà, olà, ahi, ahi, ahi, oimè, olà, traditore! A cui

In der 2. Sc. des dritten Acts drückt sich Bonifacio um Lucia herum, die für ihre Herrin, die Vittoria, zehn Thaler von ihm behufs Einlösung von Pfandscheinen erbittet. Es sey gut, meint er, für jetzt aber sehe er dort Zwei daherkommen, mit denen er wichtige Dinge zu besprechen habe, und empfiehlt sich. Die Beiden sind Ascanio und der Gaukler, der Nekromant Scaramuré, der ihm, in der 3. Scene, die nöthigen Anweisungen ertheilt, wie sich der Lichtzieher bei dem Gebrauch des Liebeszaubers zu verhalten habe. [1] In der 4. Sc. macht sich Scaramuré, allein geblieben, über den Lichtzieher lustig. 5. Sc. kehrt Lucia zurück, um noch einmal den Pumpbohrer an Bonifacio anzusetzen; Scaramuré schlägt zu dem Behuf ein Bündniss vor zwischen ihr, Vittoria, und ihm, und begiebt sich mit der Kupplerin zur Courtisane. In der 9. Sc. verabredet Scaramuré mit dem Buschklepper Sanguino und dessen Spiessgesellen einen Handstreich auf Bonifacio's Börse, wobei die Gauner, als Sbirren mit Sanguino als Häscherhauptmann maskirt, ihr Wesen treiben wollen.

Die 1. Sc. des vierten Actes enthält Vittoria's Selbstgespräch, das ihr Vorhaben, den filzigen Liebhaber im Einverständniss mit den Gaunern auszuplündern, ankündigt. Darüber kommt 2. Sc. die Lucia, und theilt der Vittoria mit, dass sie inzwischen die Carubina, die Frau des Bonifacio, von dem Plan in Kenntniss gesetzt. [2] Die 5. Sc. bringt den Goldmacher und Lichtzieher zusammen, die sich gegenseitig aufziehen. [3] In der

respose l' asino in molto severo e grave tuono: pazienza, fratel mio! vedi, ch' io non ho altr' unghia che questa, d'attaccarmi... Die erste Hälfte der Fabel, wo der Löwe, auf der Hinreise, vom Esel über den Fluss geführt wird, und, um nicht in's Wasser zu fallen, sich mit den Zähnen an dem Halse des Esels festhält — diese obere Hälfte der Fabel lässt sich in jeder Sprache frei übersetzen. Die andere Hälfte jedoch, wo, auf der Rückreise von Rom, der Esel von dem Löwen über den Fluss getragen wird, und, in Ermangelung von Hakenzähnen, sich, so gut er kann, festkrammt und einhackt, — diese andere Hälfte hat einen Haken eben, mit dem ein Esel wohl übersetzen, den aber auch nur ein Esel übersetzen kann. — 1) Scaramuré übergiebt nämlich dem Bonifacio eine Wachspuppe, welche die Vittoria vorstellt, nebst fünf Nadeln zum Einstechen in die Puppe; bezeichnet ihm die Stichpunkte u. s. w. Die ganze Hexenlitanei, wie sie schon die Canidia bei Horaz anwendet. — 2) Nämlich als Vittoria, in deren Hause, ihren Mann zu empfangen. — 3) Ob Vulcan (Schmelztiegel)

6. Sc. bringt Lucia dem Bonifacio die Nachricht, dass ihn Vittoria sehnsüchtig erwarte. Nur müsse er verkleidet kommen wegen der Nachbarn, und zwar in einem Anzug, wie ihn der Maler Gioan-Bernardo trägt. Von Bonifacio geht Lucia geradenwegs zu seiner Frau Carubina, der sie Vittoria's Kleider bringt. In der 7. Sc. wünscht sich Bonifacio Glück zu den Wirkungen seiner Zauberpuppe mit den fünf Stecknadeln. Nach der 8. Sc. worin er sich mit der Frau des Goldmachers über deren Mann weidlich belustigt [1]), begiebt er sich sofort zum Maskenhändler wegen Anzugs und Bart. Sc. 12. zeigt Carubina mit Lucia schon verkleidet als Vittoria, und sich auslassend über die Art, wie sie mit ihrem saubern Mann umspringen will. [2]) Carubina

oder Amor besser zu dem von Jedem ersehnten Ziele hinführt. Bonifacio preist und verherrlicht bei dieser Gelegenheit den Erfolg (buona riuscita) mit dem Eifer eines officiösen Erfolgspolitikers unserer Tage. Zu Bruno's Zeit spielten die Venezianer die Erfolgstrümpfe aus; beherrschte die Situation „die S—zucht der Herren Magnifici, die Habgier der Herren Pantaloni“ (La Coglioneria di que Magnifici, l'avarizia di que' Messeri Pantaloni . . .). Jetzt herrscht daselbst eine andere Art von Coglioneria und Pantalonade, Dank dem Grossmeister der Coglionerie und Pantalone.

1) In unübersetzbaren, kaum abschreibbaren S—ereien, besonders von Seite der Frau Marta, die Alles überbietet, was selbst die römische Atellane hierin leisten mochte. Das Recept, das sie dem Bonifacio vorschreibt, der sie um ein Mittel ersucht, perchè mi mantenga dritto sul destriero, würde Horazen's feigenhölzernem Gartengott ein noch krachenderes Getöse abschrecken vor Entsetzen, als jenes, womit er die beiden Hexen Canidia und Sagana in die Flucht sprengte: diplosa sonat quantum vesica, pepedi Diffissa nate ficus. Sat. I, 8. v. 45. — 2) Und wie er in der Fuchsfalle festsitzen soll, in Ausdrücken, aus dem Munde einer sonst ehrsamen jungen und hübschen Frau, worüber Horazen's Gartengott ganz und gar geplatzt wäre: M'acconciarò in atto da chiavare, e tostochè lui arà cacciato il suo cotale, farò bene, che venghi all' attollite portas, ma primachè gionga, all' introibit rex gloriae, voglio apprendergli i testicoli e la verga con due mani e dirgli: oh ben mio tanto desiderato, oh speranza di quest' anima infiammata, prima mi saran le mani tolte, che tu mi sii tolto dalle mani! e con questo le voglio premere tanto forte, e torcergli come torcesse drappi bagnati in buccata . . . Verbrennen soll man nur die Todten — aber wippen, durch lodernde Flammen flugschnell schwingen, nur bis zum leichten Ansengen — das hätte Giordano Bruno wohl verdient, damit er nachträglich feuerroth würde, als Sühne dafür, dass er

begiebt sich von da in die Wohnung der Vittoria. Lucia, auf dem Wege zu Gio. Bernardo, begegnet demselben in der 13. Sc., be-

es nicht wurde, als er die Zunge einer jungen, unbescholtenen Frau mit solchen Schändlichkeiten brandmarkte. Den Scheiterhaufen dazu hätte die Muse des Aristophanes mit eigener Hand angezündet, und dann erst, nachdem er durch die Lohen gewippt worden, den Frevler noch dreimal in Aristophanes' Froschpfuhl untergetaucht, — eine Taufe von eigenthümlicher, der Achilles-Tauche entgegengesetzter Wirkung, indem sie die Haut des Dichters empfindlicher macht, und ihr, inmitten des ausgelassensten bakchischen Witz- und Lusttaumels, eine zarte Empfindlichkeit für die Schamröthe der komischen Muse verleiht. Diese — wenn der Ausdruck gestattet ist — bakchantische Grazie, dieses dem Dionysos schon bei der Flammengeburt angehauchte Schamgefühl, verläugnet die scherzhafte Muse der Griechen nie, während die Komödie christlicher Völker, die italienische des 16. Jh. namentlich, die englische unter Karl II. insbesondere, und die schändlichste von allen, die Loretten-Komödie der Franzosen in neuester Zeit, gegen jene Grazie der Komik, jenes poetische Schamgefühl völlig abgestumpft erscheint. Unter den ital. Komödiendichtern des 16. Jahrh. ist Ariosto der einzige vielleicht, der solches Feingefühl verräth. Eine Regung davon lässt sich noch in Machiavelli's Mandragola spüren. Die flüchtigen Röthen, die im Gesicht von Cardinal Bibbiena's Calandria sich stellenweise zeigen, gleichen schon mehr jenen missfarbigen Flecken, welche auf Wangen und Stirnen welker Sünderinnen, bei plötzlichen Erregungen, zum Vorschein kommen. Giord. Bruno's „Lichtzieher" vollends scheint seine Kerzen eigens nur zu giessen, um sie an den feurigen Hörnern des Teufels der Unverschämtheit und des hellen Skandals anzubrennen. — Scheint, sagen wir: denn wunderbar genug dieselbe Carubina, die ein solches Gespräch in der 12. Scene des vierten Actes mit der Lucia führt, und buchstäblich auch an ihrem Manne vollzieht, was sie hier in Aussicht stellte, dieselbe Carubina, wie sich gleich zeigen wird, hat, unmittelbar nachher, eine Scene mit dem Maler Gio. Bernardo, worin sie wie eine Rose verschämter Sündenscheu blüht. So unversehens, so unerwehrlich kommt über jedes wahrhafte Genie, über jeden wirklich grossen Geist — was Go. Bruno auch als Dichter des Calendajo immerhin bleibt — kommt über jedes ächtkomische Genie ein Anflug, ein Abglanz der Feuertaufe des Dionysos, des Gottes der komischen Grazie. Möglich aber auch, dass Carubina in jener, bald näher anzugebenden Scene, als Eva's Töchterchen wie eine Rose blüht; wie Eva einst vor der Versucher-Schlange dastehen mochte, von Rosengluth übergossen, die vielleicht nur ein Widerschein des höllischen Feuers war, worin der Verführer glühte, „the burning devil." Wie dem sey — die Scene bleibt merkwürdig, und wenn nicht Carubina, so ist es die Scene, die wie eine Rose inmitten dieses Schmutzes, wie eine Wasserlilie über einem Sumpfe, blüht.

richtet ihm, wie die Sachen stehen. Er sieht sich seinem Ziele nah, dem ihn nun der fünfte Act entgegenführt.

1. Sc. Da ist er nun, unser Bonifacio, als Gio. Bernardo verkleidet, Liebe athmend aus allen Poren [1]), und begiebt sich, nach einem kurzen Gespräche mit Lucia, in die ersehnte Kammer. Mittlerweile ist auch schon Gio. Bernardo auf seinem Posten, an nichts denkend, als an Carubina, und steht Schildwach, während über Bonifacio die Fuchsfalle zusammenschlägt [2]), bis zur 9. Scene, wo Bonifacio noch ganz verwirrt (confusissimo) mit der erzürnten Carubina zum Vorschein kommt, und nun auch noch mit dem Maler sich begegnet, der den als Gio. Bernardo verkleideten Bonifacio festhält. Von heftigen Wortgefechten käme es zur Schlägerei, trotz der flehentlichen Bitten Carubina's, wenn nicht noch Schlimmeres über Bonifacio hereinbräche. Scene 10. nämlich, die den als Scharwacht-Capitain Palma vermummten Sanguino mit seinen als Sbirren verkleideten Spiessgesellen daherführt. Auf Antrag des Gio. Bernardo lässt der Capitano den Bonifacio vorläufig in's Loch werfen, um ihn, nach Erledigung anderer Dinge, als einen verkleideten Herumtreiber von der gefährlichsten Sorte, auf die Wache führen zu lassen. So bleibt Carubina, wie die 11. Scene [3]) zeigt, in den Krallen (ne

1) Che spirava amor dal culo e tutti gli altri buchi de la persona. — 2) Prendeva i suoi disgusti. — 3) Die angedeutete Scene, die wir mittheilen wollen.

„Bern. Seht, Herzchen, welchen Unglimpf dieser Erznarr euren Reizen zufügt! Scheint es euch nicht billig, dass man ihm mit gleicher Münze diene? — Carubina. Wenn er thut, was sich für ihn nicht ziemt, so darf ich darum nicht das Gleiche thun. — Bern. Ihr werdet nur das thun, mein Herz, was sich gebührt; nur das, was jede andere Frau von Sinn und Verstand an euerer Stelle thun würde. Wisset, Theuere, die Männer, die euren Mann festhalten, sind keine Häscher, sondern meine Gefährten, anständige Leute, Freunde von mir, die ihn nach unserem Gefallen behandeln werden. Ihr Führer, ein gewisser Scaramuré, wird ihm, unter Androhung, ihn auf die Hauptwache führen zu lassen, so viel Furcht einjagen, dass er zu Kreuz kriecht, und uns Abbitte leistet wegen der schweren Unbill, die er euch und mir zugefügt. Er soll den Leuten auch eine Kleinigkeit schenken, nicht als läge ihnen an dergleichen, nur um die Sache wahrscheinlicher zu machen. Ihr, Beste, sollt dabei nichts einbüssen. — Carub. Ich merke nun, was für ein Schalk ihr seyd, und dass ihr das Ganze eingefädelt; nun wird mir so Manches klar. — Bern. Euch zu Liebe, theures Herz, würde ich mich in tausend Gefahren stürzen. Nun

le griffe) des Gio. Bernardo, welcher, nach Art aller derer, die heftig lieben, mit allen Spitzfindigkeiten einer epikuräischen Phi-

aber, da mir Glück und Zufall vergönnt, dass ich in euerer Nähe weilen darf, bitte und beschwöre ich euch bei der heissen Liebe, die ich für euch stets fühlte und fühlen werde, habt Mitleid mit diesem Herzen, das euere himmlischen Augen so tief und schwer verwundet. Ich allein bin's, der euch liebt, anbetet. Hätte der Himmel mir das Glück dieses albernen Thoren beschieden, der euere wunderbare Schönheit nicht zu würdigen versteht: nimmer fände ein anderes Begehren, kein Fünkchen Liebesneigung für eine Andere, Raum in meiner Brust. — Carub. O mein! Was muss ich sehen und hören? Wohin ist's mit mir gekommen? — Bern. Süssester Abgott meiner Seele, ich bitte euch, wenn ihr jemals die Flamme der Liebe erprobt — die in edlen, menschlichfühlenden, grossmüthigen Herzen am stärksten ihre Macht bekundet — o so zürnet meinen Worten nicht. Denket nicht, mit den leisesten Gedanken nicht, dass ich solche Wünsche wage, weil mir euere Ehre, — für die ich tausendmal all mein Blut vergösse — nicht am Herzen liege. Die heftige Gluth, die mich verzehrt, diese nur reisst mich unwiderstehlich dahin; die heisse Gluth, die, selbst der Tod — so muss ich glauben — nicht zu kühlen vermag. — Carub. Ach, Giov. Bernardo, nur zu empfindsam ist mein Herz. Gar leicht könnt' ich eurem Worte Glauben schenken; wiewohl ich von den trügerischen Schmeicheleien der Männer viel gehört. Wie möchte ich aber Hoffnungen in euch nähren dürfen, ohne Nachtheil für meinen Ruf und ohne Gefahr für meine Ehre? — Bern. Wenn nur, Leben meines Lebens, wenn ihr nur was Ehre und Unehre sey begreifen wolltet! Ehre ist nichts anderes, als gute Meinung, guter Leumund. Darum bleibt die Ehre unangetastet, so lange diese gute Meinung sich erhält. Nicht was wir sind oder thun, bringt uns Ehre oder Unehre ein, sondern das nur, was die Welt von uns meint und denkt. — Carub. Mag sich diess auch so den Menschen gegenüber verhalten; was würdet ihr aber Angesichts der Engel und Heiligen sagen, die Alles sehen und danach richten? — Bern. Diese wollen nur so weit berücksichtigt seyn, als sie von sich hören und sehen lassen; nur so weit gefürchtet, als sie sich fürchten lassen; und nicht mehr beachtet und erkannt, als sie sich wollen zu erkennen geben. — Carub. Ich verstehe nicht, was ihr damit meint, und weiss nicht, ob ich eure Worte billigen oder missbilligen soll; sie scheinen mir etwas Unehrerbietiges zu enthalten. — Bern. Lassen wir den Wortstreit, Hoffnung meiner Seele! Achtet, ich bitt' euch, nur darauf, dass euch der Himmel nicht umsonst so schön gebildet habe, der mit so viel Reiz und Zauber verschwenderisch euch ausgestattet, und sich nur in dem einen Punkte geizig gegen euch erwiesen, dass er euch mit einem Mann verbunden, der diese Eigenschaften nicht zu schätzen weiss; und grausam sich gegen mich erwiesen, den er danach schmachten und verschmachten, und tausendmal im Tage vor Sehnsucht sterben lässt nach euch. Euch, mein Leben, müsste

losophie (Amor stumpft die Furcht vor Gott und Menschen ab), jedes Bedenken zu beseitigen sucht, das Carubina, nicht gewohnt aus mehr als einer Schüssel zu essen (insolita a mangear più d' una minestra), hätte hegen können, von der man indessen doch immerhin glauben mag, dass sie lieber besiegt zu werden, als zu siegen wünsche, und daher auch an einem entfernten Orte die Angelegenheit verhandelt wissen möchte. Mittlerweile erbittet Scaramuré von Sanguino (dem vermeinten Capitano Palma) eine Besprechung mit dem eingesperrten Bonifacio (Sc. 15.); erhält die Erlaubniss, nach einigen verstellten Schwierigkeiten (Sc. 16.); macht dem Bonifacio weiss, der verkehrte Gebrauch des Zaubermittels habe Alles verschuldet; beruhigt ihn durch das Versprechen, er wolle mit dem Capitano wegen Bonifacio's Freigebung um einen annehmbaren Preis unterhandeln (Sc. 17), und thut dies (Sc. 18). Doch will sich der Capitano nur unter der Bedingung dazu verstehen, wenn Bonifacio seiner Frau und dem Maler auf den Knieen Abbitte leiste, was Sc. 23 geschieht. Dann erst, und nachdem auch noch Bonifacio's Geldbeutel vom Capitano und den Sbirren gehörig geschröpft worden, kann der wiederholt und verschiedentlich gesackte Gatte mit seiner Gemahlin „im Namen des Herrn und der heiligen Jungfrau" nach Hause gehen". Von welcher Zukunfts-Hörnermusik begleitet, das weiss nur Carubina, der Maler und der abgelegene Ort.

Nun nimmt Giord. Bruno's Argumento die episodischen Schicksale des Goldmachers Bartolomeo Act für Act und Scene für Scene durch, von der 3. Scene des ersten Actes bis zur 4. des dritten Actes, wo Bartolomeo seinen Diener erwartet, der ihm „Pulvis Christi," ein Arcanum behufs seiner Goldbereitung aus

mehr daran liegen, dass ich nicht sterbe, als dass an eurem Ruf ein klein winzig Tütelchen verloren gehe. Ich selbst — tödtet der Schmerz mich nicht — ich lege selbst Hand an mich, wenn ich nun, wo ich euch, die mir theurer als mein Leben, hier habe, so nahe vor mir sehe, wenn ich nun doch vom grausamen Geschicke getäuscht bliebe. Leben meiner betrübten Seele, unmöglich kann eure Ehre auch nur in einem Punkte dadurch gefährdet werden, dass ich euch mein Leben danke; wohl aber müsste ich sterben, unvermeidlich sterben, wenn ihr grausam gegen mich verharret. — Carub. Bitte, ziehen wir uns an einen entlegenen Ort zurück; sprechen wir nicht hier von diesen Dingen. — Bern. Ja, süsses Herz, gehen wir, denn ich sehe Leute kommen."

der Apotheke holen soll. Da nirgend ein solches zu finden, begiebt sich Bartolomeo selbst zum Apotheker Consalvo. Dieser verhöhnt ihn wegen seiner Narrheit. Die Verbalinjurien gehen in Realinjurien über. Goldmacher und Apotheker liegen sich in den Haaren. Sanguino und seine Gesellen kommen dazu. Sanguino lässt Beide Rücken an Rücken zusammenbinden, und ausplündern. Als solches von Banden unzertrennlicher Freundschaft umschlungene Siamesenpaar trollen sie sich, auf ihrer vierfüssigen Wanderung dos-à-dos, bis zu der Stelle hin, wo der Maler mit Carubina sein tête-à-tête abhält. Das ist der einzige Moment im ganzen Stück, wo der Goldmacher in Bonifacio's Geschick eingreift, da das tête-à-tête sich vor dem dos-à-dos nach dem „entlegenen Orte" zurückzieht, wo Bonifacio's Schicksal entschieden wird. Das Ungeheuer mit doppeltem Rücken — nicht Jago's, oder das hinter Bonifacio's Rücken — sondern unser dos-à-dos, das auf der Pilgerschaft nach einem Menschen, der es der Menschheit wiedergebe, und in den Zustand zurückversetze, wo es einander wieder in den Haaren liegen könne — in dieser Aussicht getäuscht, wird das dos-à-dos stetisch und bockig, fest entschlossen, den Sternen Trotz zu bieten, und den Kampf, wenn nicht Stirn an Stirn, so doch jedenfalls Rücken an Rücken auszufechten. Der Apotheker ergreift die Initiative, schlägt dem Goldmacher hinterrücks in's polarische Gesicht, mit der Kehrseite des seinigen. Der Goldmacher bleibt ihm keine Backpfeife mit dem seinigen schuldig. Der Apotheker stürmt mit dem Feldgeschrei der Kreuzzeitung „Vorwärts!" ein. Das versteht der Goldmacher krumm, und fällt auf die Nase. So liegt das dos-à-dos da; der Goldmacher auf dem Rücken, des Apothekers nämlich, seines Rückenhalters, dem er aber, gegen sich selber, den Rücken deckt, und schlagen um sich, mit allen Vieren, so berserkermässig, als wären es eben so viele Fortschrittsbeine. In dieser Verfassung bleiben sie huckepack über einander bis zur 13. Scene des fünften Actes liegen, und lägen noch dort, wirbelnd wie eine Windmühle mit den vier Beinen, wenn nicht Scaramuré, aus Rücksicht auf den letzten Act, daherkäme, und sie unter der Bedingung losbände, dass jeder friedlich seines Weges nach Hause gehe.

Schlimmer noch ergeht es Bruno's drittem Leidenshelden, dem Schulmeister Manfurio, der ganz unschuldig in das Stück

mitverwickelt, im ersten und zweiten Act genarrt und gefoppt, im dritten von einem Strolch seines Geldes beraubt, im vierten von dessen Spiessgesellen ausgezogen, und im fünften von den Hauptspitzbuben, dem Sanguino und Genossen, ausgehauen wird; nicht wie ein Schulmeister, sondern wie ein Schuljunge. Nachdem ihm nämlich Sanguino die Wahl gelassen: entweder mit einem Ochsenziemer zwölf Schillinge auf die flache Hand entgegenzunehmen, oder fünfzig Peitschenhiebe auf den Bl— (a brache calate), geht Manfurio mit sich auf lateinisch zu Rath, unter Berufung auf das Oberhaupt der Peripatetiker, auf Aristoteles, der da gelehrt habe, dass man von zwei Uebeln das kleinere, und von zwei guten Dingen das bessere wähle: Duobus propositis malis, minus est tolerandum, sicut duobus propositis bonis, melius est eligendum, dicit Peripateticorum Princeps, den nebenbei bemerkt, Giordano Bruno gerade so tractirt, wie Sanguino den Schulmeister. Lieber die zwölf Schillinge auf die Hand — ist Manfurio entschlossen, — als gestriegelt auf dem Altehrwürdigen, denn das sey die Stelle, wo er schon als Junge sterblich war. Minus pudendum erit palma feriri, quam quod congerant in veteres flagella nates: id nempe puerile est. Herzhaft bietet er die flache Hand dar: Sang. Schlag zu, Corcovizo, tüchtig! Corcov (hauend). Taf! Eins. — Manfurio. O mir! Jesus! Of! — Corcov. Die andre Hand aufgemacht! Taf! Zwei. — Manf. Uf, uf, Jesus Maria! — Corcov. Die Hand grad vorgestreckt! So. Taf! Drei. — Manf. Oi, Ai! Uf, Of, Of, Uf! Ototo, Totoi! Um Jesu unsres Herrn Barmherzigkeit willen; potius überlegen! Das hält meine Hand nicht aus. Sanguino erfüllt sofort seinen Wunsch, lässt ihm die Betreffenden herunter, und die Treffenden überziehen. Letzteres besorgt er selbst. Manfurio muss die Hiebe zählen. Sanguino. Nun im Namen des heiligen Besenbündels (santo Scoppettello), — Zähl! Tof! — Manf. Toff! Eins. Toff! Au, Au, Drei. Toff! O, wo, so, Vier. Toff! Hai, Oi, Woi! Toff! Au, Wau, Pheu, Phoi! Toff! Um Gottes willen! Toff! Sieben. Was Sieben? (ruft Sanguino.) Ich glaube gar, der Kerl will uns beschummeln. Nochmal gezählt! und nun gieb acht, ob Sieben gleich auf Vier folgt. Die Toff's fallen von Neuem. Bei Toff Sieben sieht Manfurio den Himmel offen; er glaubt eine Stimme von oben rufen zu hören, und schreit per antiphrasin:

„Seht nach in meine Brieftasche. Toff! vielleicht finden sich noch drei etwelche Thälerchen. — Sanguino. Ich denke, er hat keine mehr. — Manf. Ita, ita. Jetzt erinnere ich mich; vier Stück mögen noch drin seyn.“ Sanguino's Toff-Mnemonik bildet eine Ergänzung zu Giordano Bruno's in diese Materie einschlagenden Schriften über die Kunst des Raimundus Lullus und die dreissig Siegel [1]), als mnemonische Zeichen und completa ars reminiscendi. Sanguino lässt die Brieftasche untersuchen. Inzwischen hält Manfurio die ars reminiscendi mit beiden Händen: sein Buch mit sieben Siegeln oder Striegeln, das er als solches von der Clavis Lulliana, dem Schlüssel zur ars reminiscendi und zur Explicatio triginta sigillorum oder strigilium, den Sanguino in der Hand hält, betrachtet wissen möchte, und das er gegen die zur Zahl der triginta sigillorum noch fehlenden 23 Toffs mit beiden Händen feierlichst verwahrt. Mit welchem Erfolge, lässt Sanguino's wiedergehobener Schlüssel in der Schwebe. Der Baro, einer von den Gaunern, der die Brieftasche untersucht, findet nicht blos vier Scudi, sondern sieben Stück; einen Scudo auf jeden Toff. Sanguino rechnet darauf, noch mehr aus der ars reminiscendi herauszuschlagen, schwingt den Clavis Lulliana und ruft: „Hebt ihn nochmals auf das Pferdchen!“ (alzatelo, alza telo di bel novo a cavallo, auf die Prügelbank nämlich; ein abermaliges Ergänzungsstück des Sanguino zu Giord. Bruno's Schrift: Cabala del cavallo Pegaso. [2]) Manfurio schreit: „Barm-

1) Explic. trig. Sigillor. etc. — 2) Cabala del Cavallo Pegaso; con l'aggiunta del' asino Cillenico. Par. 1585. Opere etc. pag. 253—296. Darin erzählt der Cyllenische Esel seine Seelenwanderung in den Pegasus; eine Metempsychose, die noch gegenwärtig zur Tagesordnung gehört in jeder Gattung Poesie, zumeist in der dramatischen, wie schon der Pegasus andeutet, der auch in Berlin auf dem Giebel des Schauspielhauses steht, als cabalistisches Symbol seiner obersten Stellung an der Spitze der Theaterspiele. Der Pegasus ist recht eigentlich vom Pferde auf den Esel gekommen. Bruno's witzig-satyrische Schrift illustrirt das Thema: dass die Unwissenheit die Mutter des Glückes ist, und die Beförderung Cyllenischer Esel u. a. auch zur Pegasus-Stellung an der Spitze der Schauspielhäuser. Ein wundersamer Geist des Giord. Bruno, ein apokalyptisches Mischgebilde von Bened. Spinoza, Joh. Georg Hamann, dem Magus aus Norden, und von Hipponax oder Archilochus, voll poetischer Geisselwuth. In diesen Dialogen befinden sich auch die Sonette zur Verherrlichung des Esels und der Asinità.

herzigkeit! Nehmt die Scudi, die Brieftasche, nehmt Alles, was ihr wollt; dimittam vobis!" (Ich überlass' es euch.) Sanguino erlässt ihm die 27, und geht mit Brieftasche und Genossen ab. Manfurio hat das letzte Wort, das Plaudite, womit er sich von den Zuschauern aber erst dann verabschiedet, nachdem er ihnen seine lateinischen Qualitäten und Titel aufgezählt, wie ein P. O. P. auf dem Titelblatt seines Werkes seine Mitgliedschaften, Aemter, Titulaturen, Orden etc. etc. alle auf's Brett hinzählt bei Heller und Pfennig: Ego Manphurius, graecarum, latinarum vulgariumque literarum non inquam regius, nec gregius, sed egregius (quod est per etymologiam e grege assumtus) professor, nec non philosophiae, medicinae et juris utriusque et theologiae doctor Nur den Ars-tympano-Mnemonicus lässt er aus dem Spiel. Valete et plaudite. —

Der Cinquecentist [1]), auf den wir nun zurückgreifen, schien eher zu einer Figur in einer phallischen Komödie angethan, als zum Dichter einer solchen. So entschieden macht seine Persönlichkeit und sein Leben den Eindruck einer obscönen Groteske in der Komödie der Unzucht. Wir sprechen von

Pietro Aretino.

Der Name steht auf dem Index der Literaturgeschichte. Man dürfte ihn, wie unanständige, schamwidrige Worte, eigentlich nur mit Anfangsbuchstaben und Sternchen schreiben. Verfasser schandvoller Schmutzschriften giebt es leider genug. Jene berüchtigten, Meursius dem Jüngern zugeschriebenen Elegantiae latinae z. B. tauchten ihre priapeischen Pinselborsten in dieselbe Kothtünche, wovon Peter Aretino's Raggionamenti, Sonetti lussoriosi, Pornobosco-didascalus u. a. m. triefen; mögen letztere auch die Elegantia's an ekelhafter Unzucht um die Höhe jenes vulkanischen Kothauswerfers, des Schlammspeiers Popokatapetel, überragen. Was die elegante Literatur der Franzosen darin geleistet, mag immerhin mit den Präparaten im Pariser pathologisch-anatomischen Cabinet galanter Krankheiten an Scheusslichkeit wetteifern können.

1) Cinquecentisten nennen bekanntlich die Italiener ihre Schriftsteller des 16. Jahrh.

Sollen ja selbst jene Elegantiae von dem Franzosen Chorier aus Grenoble herrühren. Allein die ganze reichhaltige Collection der elegant-galanten Literatur Frankreichs zusammengenommen, diese ganze, vom Unzuchtsteufel Legio besessene Heerde Säue, sie müssen nicht nur allesammt in Peter Aretino's Muse die Muttersau Baubau erkennen, und sie als Ahnmutter verehren; auch ihre Verfasser haben in Peter Aretino, was Sittenlosigkeit, Unverschämtheit und beispiellose Vereinigung von Schmähsucht und Speichelleckerei betrifft, ihren Grossmeister, ihr unerreichtes Vorbild zu feiern.

Das Horoskop von P. Aretino's Geburtsjahr, 1492, scheint auf eine der nächsten Errungenschaften der in dasselbe Jahr fallenden Entdeckung von Amerika durch Columbus hinzudeuten; auf eine Errungenschaft, welcher Aretino's Ehrennamen: Flagellum Principum, „Fürstengeissel," mit demselben Rechte zukommt. Denn ähnlich wie die amerikanische Geissel, lag der gefürchtete Liebling, der unzüchtige Lästerer und schamlose Schmeichler, lag Peter Aretino, — diese mit den mörderischen Stacheln bald verpesteter Wollust, bald schwärmender Lästerung bewaffnete Geissel, — den Fürsten, seinen Gönnern und Opfern, in den Gliedern, zugleich als Lust und als Seuche. Er war für sie eine literarische Lustseuche; eine Syphilis in Sonetten und Pamphleten, die sie heimsuchte, und die sie aufsuchten; die sie fürchteten, und der sie nachgingen; die sie ekelhaft entstellte und deren Gift sie begierig aufsogen.

Pietro Aretino's ganzes Leben, von der Wiege bis an's Grab war in Skandal und Seelenschmutz getaucht. Erzeugt von einem Edelmann, Luigi Bacci, mit einem Freudenmädchen, Tita, wie Aretin seine Mutter nennt [1]), erblickte er das Licht der Welt im Hospital von Arezzo am 20. April 1492. Ein Maler hatte den lästerlichen Einfall, in einem am Giebel der Sant Peters-Kirche zu Arezzo befindlichen Wandgemälde, das Mariä Verkündigung vorstellt, Aretino's Mutter, die Tita, als Jungfrau Maria, die den Engelgruss entgegennimmt, darzustellen. Verzeihlicher ist, dass Aretin sich auf dieses Wandbild bezieht, zur Ehrenrettung seiner Mutter. Vor wie vielen Portraits von Lustdirnen und Maler-

1) Lettere ed. Par. 1609. t. V. p. 114.

Maitressen lag die italienische Christenheit — um nur von dieser zu sprechen — anbetend im Staub! Die Pornokomödie, die Pornographie — eine einzige Pornohistoriographie die Weltgeschichte; ja eine einzige Pornokomödie, die Geschichte der Menschheit! Und ihre Helden? Die Peter Aretinos und deren Bekenner? In hoc Petro — Nein, nein! Um des brennenden Dornbusches willen, um des Antlitzes willen auf dem Schweisstuch unseres Herrn, lasset uns nicht wanken im Glauben an den Gott der Geschichte; an den Dornstrauch; an die in der reinen Gottesflamme unversehrbare Dornengeissel des Weltgerichts als Weltgeschichte; Gottes flagellum Principum, Gottes Fürsten- und Völker-Geissel, bis das Menschengeschlecht in den Schmelzöfen der Geschichte zum fleckenlosen Glanze jener heiligen Gottesflamme geläutert worden; bis die letzte Faser von Aretino und seiner Pornoboscodidascalia aus der Menschheit herausgeschmelzt worden; bis alle Dornenbüschel in der Hand der Jerobeham mit diesen selbst vom Feuer des Weltgerichts der Weltgeschichte verzehrt sind, und jedes Menschenbild auf Tafeln, Leinwand, sey es Maler-, sey es Bühnenleinwand, oder die, woraus Papier bereitet wird — ein Abbild von des Heilands Antlitz auf seinem Schweisstuch zeigt.

Aretino's Conterfey aber und das der gekrönten und nichtgekrönten Schüler seines Pornodidaskalos, es sieht in die Familie jener proktographischen Portraits, die auf den verschiedenartigen Malflächen sich darstellen, welche Rabelais im 13. Cap. 1. Buch seines Gargantua herzählt. Ein solches Portrait von Aretino zeigt sich denn auch auf der Kehrseite einer der vielen ihm zu Ehren geprägten Medaillen verewigt, worauf das Bild einer unnennbaren Figur zu schauen, mit der Umschrift: „Totus in toto, et totus in qualibet parte."

Sein Schulunterricht beschränkte sich auf Lesen- und Schreibenlernen. Er hatte nie einen Privatlehrer[1]; das Griechische blieb ihm ganz fremd, und vom Lateinischen wusste er blutwenig, was er selbst gesteht. Peter Aretino war der gefeiertste und zugleich unwissendste und ungebildetste Schriftsteller seiner Zeit. Ein Plebejer an Kenntnissen und Bildung; aber von grosser Familie und vom ältesten Adel durch Laster und Liederlichkeit. Kaum hatte

1) Lettere I. p. 200. II, 242.

er das Knabenalter überschritten, musste er schon aus seiner Vaterstadt Arezzo wegen eines Sonetts gegen die Indulgenzen (Ablass) flüchten. Er ging nach Perugia, wo er einige Jahre als Buchbinder zubrachte.[1]) Den Kitzel zu Unfug und Aergerniss konnte er auch als Buchbinder in Perugia nicht verwinden. Einem Strassen-Heiligenbilde, das St. Magdalena vorstellte, malte er heimlich eine Laute in die himmelwärts erhobenen Arme. Von Perugia wanderte er nach Rom zu Fuss, ohne Geld, ohne Ränzel, wie er ging und stand. Hier fand er freundliche Aufnahme bei dem durch seine Pracht und Kunstliebe und seinen grossen Reichthum berühmten Kaufmann, Nicolas Chigi; verliess dessen Haus bald wieder, und trat in Dienst bei Leo X., dann bei dessen Neffen Julius v. Medici, später Papst Clemens VII. In seinen Briefen beklagt Aretino die sieben Jahre, die er im Dienste der beiden Mediceer zugebracht.[2]) Welche Art Dienst diess war, blieb unbekannt. Seine Sonette[3]) zu den sechzehn obscoenen von Giuliano Romano gezeichneten und von Marc-Antonio Raimondi gestochenen Gruppen jagten ihn aus Rom (1524). Giulio Romano entfloh nach Mantua, Marc-Antonio wurde eingesperrt, und nur auf Verwendung des Cardinals Hippolyt v. Medici wieder freigelassen; Aretino entkam nach Florenz, wo er in dem Anführer der „Schwarzen Banden", Joh. v. Medici, einen neuen Beschützer fand, mit dem er nach Mailand zu Franz I. sich begab, dessen Liebling er wurde. Franz I. und die Medici hielten Sonetti lussoriosi und deren Verfasser, Zeichner und Stecher so werth, wie ihre Augäpfel. Die Mediceeischen Päpste drückten nur ehrenhalber einen Augapfel zu, da sie die Attitüden nicht mehr, wie Alexander VI., zu den Sonetti konnten stellen lassen. Auf Vermittelung von König Franz I. erlangte Aretino von Clemens VII.

1) Rime pie di Berni, 1609. pag. 12. Crescimb. IV. pag. 44. Dieser nennt irrthümlich Bologna als Ort, wo Aretino das Buchbindergewerbe trieb. — 2) I. pag. 64; V. p. 271. VI. p. 114. — 3) Sonetti lussoriosi di Petro Aretino in 12., ohne Druckort und Jahreszahl. Das Schandbüchelchen enthält nur 23 Seiten. Bekanntlich kaufte der reiche Kaufmann Lallain in Paris Marc-Antonio's Platten für 100 Scudi, um sie zu vernichten. Die Sonette blieben allein übrig, zur Schande Aretino's und des französischen gelehrten Akademikers, de la Monnoye, der sie mit bewundernden Randglossen versah.

Verzeihung. Er durfte nach Rom zurückkehren; verliebt sich in die schöne Köchin des Monsignor Giberti [1]; will mit ihr eine Attitüde zu einem Sonetto lussurioso einstudiren, wird aber selbst zu einem solchen von einem Bolognesischen Edelmann, Achille de la Volta, dem Liebhaber der schönen Köchin, mit dem Dolche gestochen, in der schraffirten Manier, so treu nach dem Leben, dass er kaum mit diesem davon kam; rächt sich, wie der Teufel mit Gestank abfährt, durch ein beissendes Sonett auf seinen Nebenbuhler und Stecher, und kehrt zum Capitano von König Franz I. „Schwarzen Banden," zu Joh. v. Medici zurück, der bald darauf in Mantua an den Folgen einer Beinamputation in Aretin's Armen starb. [2] Hierauf zieht sich unser Pietro nach Venedig zurück (1527), wo ihm der Doge Gritti Schutz verspricht [3], ihm aber die Angriffe auf Clemens VII. untersagt, die Aretino schimpflicher Weise gegen den, nach der Plünderung Roms, damals gerade auf der Burg St. Angelo gefangen gehaltenen Papst richtete. Mit diesem durch dessen Majordomus bald wieder ausgesöhnt, erhält Aretino von Clemens VII. ein ehrenvolles Breve. Karl V. schickt ihm eine goldene Kette mit dem Titel Cavaliere. Die Kette nimmt er an, den Titel aber lehnt er ab, mit Berufung auf eine Stelle in seiner Komödie „Il Marescalco [4], worin ein Cavaliere ohne Mittel verspottet, und mit einer unbekreuzten Wand verglichen wird, die Jedermann bep—. [5] Der Vergleich hinkt, da ein derartiger Cavaliere vielmehr eine b e k r e u z t e Wand ist, die Jedermann u. s. w.

In Venedig stand seine Schmähsucht in voller Blume. Er nennt auch desshalb die grosse Wasserstadt „sein Paradies," wo er zügellos seinen Ausschweifungen in schmutziger Liebe und schmutzigem Hasse fröhnen konnte. Hier gesellte sich ihm ein würdiger, ebenbürtiger Genosse, der Sonetten- und Pasquillen-Schreiber N i c c o l o F r a n c o aus Benevent; aber doch nur ein schlechter Abklatsch von Aretino, der sich zu diesem verhält, wie etwa die elenden Copien, die nach der Vernichtung von Marc-Antonio's Stichen an deren Stelle circulirten [6], sich zu diesen verhalten mochten. Ein merkwürdiges Phänomen und Zeichen

1) Datario (Pfründenvergeber) des Papstes. — 2) Mazzuchelli Vit. de P. Aret. p. 26. — 3) Let. d'Aret. t. III. p. 25. — 4) Die sonach 1530 bereits geschrieben war. — 5) Un cavalier senza entrata è un muro senza croci, scompisciato da ognuno A. I. Sc. 7. — 6) Chevillier, Orig. de l'imprim. de Paris p. 224.

jener Zeit bleibt es jedenfalls, dass ein Mensch, wie Aretino, der schon an sich eine Carricatur des damals herrschenden Mäcenaten-Verhältnisses zwischen Fürsten und Dichter vorstellt, noch eine Leib-Carricatur, so zu sagen, an seinem Collaborator Niccolò Franco finden konnte, dessen Vertrautheit mit der griechischen und römischen Literatur der Unwissenheit Aretin's unter die Arme griff, und der, nach dem Zerwürfniss zwischen dem par nobile fratrum, giftigere Sonette und Schmähschriften[1]) gegen seinen frühern Bruder in Priapo et Dea Cloacina geiferte und ausspie, als Aretin jemals über Fürsten ausgoss, die sich mit ihren Geschenken und Jahrgeldern saumselig finden liessen. Peter Aretin, dieser Fürst unter den schamlosen literarischen Lumpen, dieser Bettler-König unter den Auswürflings-Dichtern, dieser Roi des Ribauds von der Feder, brütete in seinem Busen den Niccolò Franco, sein Schmarotzerinsect, zur Schlange aus; zu jenem Drachenjungen aus, das nach Herodot sich durch den Leib der eigenen Mutter durchfrisst, und dessen erstes Lebenszeichen, nach Zerreissung des Mutterleibes, die Zerfleischung des Drachenmännchens, seines Erzeugers, ist.

Während Aretin's Berufsgenosse in Rom am lichten Galgen das Ziel seines rühmlichen Lebenslaufes fand, schwelgte Peter Aretin in Venedig bis ans Ende des seinigen in üppigsten Genüssen; wälzte sich Peter Aretin in einem Schlamm von Lust, Auszeichnungen, Gnadengeschenken und fürstlichen Ehrenbezeigungen, die, so verwendet, und an solche Lotterwichte, und für solche Dienstleistungen, zu einer Cloaca maxima werden, und wie jenes Zaubergold sich über Nacht in eitel Unrath verwandeln. Von allen Gönnern Aretin's schwärmte Kaiser Karl V. am überschwenglichsten für den Kothgötzen des Tages. Bei seiner Durchreise durch Venedig, auf seiner Rückkehr nach Deutschland, unterhielt er sich stundenlang vertraulich mit Aretin. Für ein Lobgedicht von ausschweifender Unverschämtheit liess ihm der

1) Delle rime di Niccolò Franco contro Pietro Aretino e de la Priapea del medesimo terz. ed. con grazia et privilegio Pasquillico 1548. Die Priapea enthält 200, zum Theil ebenfalls gegen Aretino gerichtete Sonette. Diese Priapea ist verschieden von Franco's Comenti über die lateinische, dem Virgil zugeschriebener Priapeia, welche Franco in Rom veröffentlichte, und wofür ihn Pius V. öffentlich hängen liess (1569).

Kaiser eine namhafte Summe auszahlen. Vor seiner Abreise empfahl ihn Karl der Signoria von Venedig auf's angelegentlichste, als das ihm Theuerste auf Erden.[1]) Der Herzog von Parma bemühte sich sogar bei Papst Paul III. um den Cardinalshut für Peter Aretin. Dubois war noch schlechter, noch verworfener als Peter Aretin, und wurde Cardinal — allein Dubois war doch Minister wenigstens und Actionspolitiker. Aber, Peter Aretin, diese Schandsäule als Priap! Dieser mit infamen Lob- und Schmähsonetten behängte Pasquino als Ithyphallos! Dem Peter Aretino der Cardinalshut und dem armen Niccolò Franco die Galgenmütze! O Metze Fortuna, was für Parollese du nicht alles zum Knopfe auf deiner Mütze machst! Papst Julius III., Aretin's Landsmann aus Arezzo, schickte ihm 100 Goldkronen mit dem Bande des Ritters vom heil. Geist; und welches Band erhielt Niccolò Franco von Papst Pius V.? Dass Gott erbarm! Armer Niccolo! 1535 nahm unsern Pietro — Gottlob dass er nicht der unsrige ist! — nahm ihn der Herzog von Urbino, General der Truppen des Kirchenstaats, mit nach Rom, wo ihm von Papst Julius III., von den Cardinälen, von der ganzen Bevölkerung ein Empfang zu Theil ward, wie ihn Könige und Kaiser bei ihrem Einzuge kaum erfuhren. Das Volk drängte sich zum Erdrücken auf Aretin's Wegen und Schritten; Blumen wurden vor ihm hergestreut, die Strassen illuminirt. Der Papst umarmte ihn und küsste ihn auf die Wange. Da aber Jul. III. mit Geld und Cardinalshut zurückhielt, kehrte Aretin nach Venedig zurück, wo er aller Welt erzählte, er habe den ihm angebotenen Hut ausgeschlagen.[2]) „Der heil. Vater", schreibt er in einem Briefe[3]), „hat mich umarmt, schade nur dass seine Küsse keine Geldwechsel sind."

Aretin gehörte nicht zu den Sängern, die, wie Goethe's „Sänger", die goldene Kette ablehnen und einen Becher Weines sich dafür ausbitten. Aretin nahm die Kette, und mehr als eine, und trank den Wein, und behielt auch gleich den Becher. Die Kaiserin schickte ihm eine goldene drei Pfund schwere Kette. Franz I. sandte ihm eine goldene, kunstreich gearbeitete Kette im Werthe

1) Il tener rispetto alla persona dell' Aretino, come cosa rarissima alla sua affezione. Lett. III. p. 43. IV. p. 51. — 2) Lett. IV p. 293. — 3) IV. p. 205.

von sechshundert Scudi, deren Glieder aus feurigen, von Schlänglein durchwundenen Zungen bestanden, mit der Devise: Lingua ejus loquetur mendacium, „Seine Zunge wird Lügen sprechen." Wird? Seine Zunge hat durch alle Abwandlungszeiten des Zeitwortes „lügen" nie etwas Anderes gethan. Eine dritte Kette empfing er von Philipp, später II., damals noch einfach ein junges Krokodil, ein Thier, das, nach Plinius, von allen Unthieren als kleinstes aus dem Ei kriecht, im Verhältniss zu dem Ungeheuer, zu dem es auswächst. Die Kette, die Erzherzog Philipp, Prinz von Spanien, dem gefeierten Peter Aretin verehrte, schätzt dieser selbst auf 100 Scudi [1]), damals eine bedeutende Summe. Die Geldgeschenke, die Jahrgelder, ordentlichen und ausserordentlichen Gratificationen, die Aretin von seinen fürstlichen Gönnern und Bewunderern erhielt, bilden selbst eine Kette, wovon ein Glied hingereicht haben würde, um manchem braven Dichter, oder sonst verdienstreichen Manne die Bürde des Lebens zu erleichtern. 200 Scudi hatte ihm Kaiser Karl V. auf das Herzogthum Mailand ausgesetzt. Der Marquis du Guast legte ihm noch 100 Scudi zu.[2]) Vom Herzog von Urbino bezog Aretin ein Jahrgeld von 200 Scudi. Eine beträchtliche Summe Geldes, deren Betrag nicht angegeben, liess ihm sein Verehrer, Luigi Gritti regelmässig auszahlen. Selbst der Grosstürke, Sultan Soliman und sein Admiral Barbarossa huldigten dem Satyr mit kostbaren Geschenken [3]), dem Marsyas-Beutelschneider, der mit Apollo's Messer seinen Mäcenen das Fell über die Ohren zog, und sie dabei nach seiner Bockspfeife tanzen liess. Seit Gregor VII. hat es keinen Mann in Italien gegeben, vor dem Kaiser und Könige so zitterten, wie vor Peter Aretin. Die Abschlagssumme, die ihm auf König Heinrich's VIII. dem Aretin versprochene 500 Thaler Heinrich's Gesandter bei der Republik, Graf Arundel, von sechs Reitknechten auf den Rücken auszahlen liess, beeinträchtigte die Potentatenfurcht vor der „Fürstengeissel" so wenig, wie die Misshandlungen, die jener gefürchtetste aller Päpste, Gregor VII., späterhin erfuhr, oder wie die Backenschläge, die Bonifacius VIII. von den Schergen Philipp des

1) Lett. V. p. 98. — 2) Lett. dell' Aret. III. p. 243. Bullard, Acad. des Scienc. et des Arts t. II. Liv. 5. p. 327. Toscano, Peplus Italiae p. 82. — 3) Lett. all' Aret. S. 1. p. 116.

Schönen, von Nogaret und Colonna, erhielt, der Scheu und Furcht der Fürsten vor den Knechten der Knechte, den Knecht-Ruprechten der damaligen Könige, Abbruch thaten. Wie jenen, hielten Könige dem Schalksknecht Aretin den Steigbügel, trotz Arundel's Steigbügelriemen, und trotzdem dass Aretin neben dem Steigbügel Karl's V. stand, als dieser bei seinem Einzug in Venedig, von seinen aufgeschmückten Ross hernieder sich traulich zu Aretin herabbückte, dem er, wie einem Ebenbürtigen, die rechte Seite bei der Unterhaltung bot. Wie jene den Pantoffel, so setzte der Satyr seinen Bocksfuss auf den Nacken so manches gekrönten Hauptes, gebieterisch rufend: Submitte colla Sicamber! Wenn sich nun Peter Aretin, in dieses Hochbewusstseyns schwellendem Gefühle, „Uomo libero per la grazia divina“ „freier Mann von Gottes Gnaden“, nannte und unterschrieb, so bevollmächtigte ihn hiezu der Cultus, den die Gewaltigen der Erde dem Simia Satyrus weihten; die Abgötterei, die Affenschande, die sie mit ihm trieben, und das Entzücken, womit sie seinen purpurnen Affenh— küssten. Denn in Purpur, Sammt und Seide mit Krönungsketten geschmückt, prunkte der „Uomo libero“ daher, der natürliche Bruder des Pongo, oder Chimpanse von Gottes Gnaden; ein Uomo libero, der unter die Vierhänder in der Naturgeschichte gehört, zwei Hände für Sonetti lussoriosi und zwei für Pasquille, prangend, in der Gattung „Simia“, mit der die Species kennzeichnenden Beischrift: Pietro Aretino, Uomo libero per grazia divina: „Peter Aretin, freier Waldmensch von Gottes Gnaden.“ Freier Waldmensch mit drei Fürstenketten um den Hals in schwarzem Sammetwams und zobelbesetztem Purpurmantel. Ein freier Mensch, wie Pelzmärten, der Kinderschreck mit Ruthe und klirrender Kette, vor dem sich kindisch gewordene Fürsten fürchten. Ein mit Sonetten-Schellen behangener, aus Spitalstroh geflochtener Strohmann, vor dem sich Throne bückten, wie die elf Strohbündel in Josephs Traum vor dessen Garbe. Traun eine Wundergarbe, der Strohmann; eine Garbe, welche die Ochsen drischt als flagellum Principum. Oder sind es etwa keine, die sich von einem solchen Strohwisch dreschen lassen? Und steht Aretin nicht da als solcher Strohmann? Was bedeutet er neben einem Ariosto, auch nur als Satyrendichter? A Satyr to Hyperion. Was als Sonettendichter neben einem Molza, Giuseppe Betussi, Angiolo di Cos-

tanzo, und vielen andern Petrarchisten des 16. Jahrhunderts? Was in der burlesken Lyrik neben Franc. Berni, seinem unerbittlichen Gegner, oder neben andern Hauptvertretern dieses Genres, einem Mauro, Bino, Dolce, Firenzuola? Seine Dialoge (Raggionamenti), stehen bereits unter Gargantua's Strohwischen verzeichnet.[1]) Einen Theil desselben hat Aretin selbst seinem Affen zugeeignet. Durch seine frommgeistlichen Bussschriften hat er sich, wo möglich, noch verächtlicher gemacht, als durch sein kothiges Gereimsel, denn er schrieb sie in heuchlerischer und eigennütziger Absicht: um die Inquisition zu beschwichtigen, und nebenbei, um mit den Tractätchen[2]) vornehmen Betschwestern, denen er sie zuschickte, Geld abzulocken, und seinen Gönnern, denen er sie widmete, zu imponiren. Was Form und Styl anbetrifft, so entsprechen beide dem Inhalt. Seine Schreibart ist die abschreckend affectirteste und ungeniessbarste von allen. Sein Salz ist taub geworden, seine Stacheln stumpf, seine Scherze müfflig vor Alter und riechen nach der Hexenflasche. Diese Wirkung äussern sie nicht blos auf uns; schon seine Zeitgenossen und Landsleute, diejenigen nämlich, die noch ihre natürliche Nase hatten, fanden Aretin's Styl nicht nach ihrem Geschmack. Toscanella wirft ihm Schwulst und Unnatur vor.[3]) Guarini tadelt das Hyperbolische der Phrase.[4]) Fontanini legt ihm Verzerrung des Ausdruckes und Gedankens zur Last, und einer seiner Biographen[5]), ein Franzose, nennt seine Schreibart „un jargon inintelligible“, der einen abgenutzten Gedanken durch dunkle und kostbare Wendungen aufstutzen will, dergestalt, dass ein Mensch von Geschmack die Langeweile einer so widerwärtigen Lectüre nicht ertragen kann (ne peut soutenir l'ennui d'une lecture aussi fasti-

1) Je me torchay de foin, de paille etc. Rabelais a. a. O. — 2) I setti Salmi de la Penitentia di David, composti per M. Pietro Aretino. Die Paraphrase erschien 1534, gewidmet dem Herzog Antonio de Leve, von dem Aretin ein Jahrgeld bezog. Ferner: I tre libri de l' Umanità di Cristo, einer andern seiner Melkkühe gewidmet, dem Marquis de la Stampa. La vita di Catarina Vergine (1553), als Schröpfkopf dem Marquis du Guast angesetzt, und La vita di Maria Vergine als Zapfenbohrer an die Geldfässchen der Marquise du Guast. u. s. w. — 3) Rhet. a Gaio Erennio p. 402. — 4) Segret. p. 146. — 5) De Boispréaux: La vie de P. Aretin, à la Hay. 1750. p. 139 f.

dieuse). Das einzige Vermächtniss von Werth für die Nachwelt sind seine „Briefe", aber auch nur als Chronique scandaleuse der Zeitgeschichte. Eigentliches Talent zeigt Aretin nur in der Komödie; Sinn für Figuren-Komik und muntern Lustspielton, doch selbst diess ausschliesslich in dem Marescalco, und hier mit einer Zugabe von Erfindungsmangel, Dünne des Plans und Lockerheit der Scenenfolge; so dass diese seine einzige noch lesbare und für die Literatur nicht werthlose Komödie dennoch keiner einzigen Komödie der Meister dieses Jahrhunderts, auch der schwächsten nicht, an Kunstwerth gleichkommt. Die anderen vier Komödien des Aretino sind, unserer Meinung nach, sammt und sonders zu den Todten zu werfen. Das Urtheil eines französischen Professors Elegantiarum: „Aretin erinnere lebhafter, als Ariosto und selbst Machiavelli, an die Aristophanische Komödie", müsste die lebhafteste Verwunderung erregen, wenn dieser Professor nicht Philarète Chasles hiesse.[1]) Der Ausspruch wird nur von einem zweiten überflügelt, den derselbe, in allen Sätteln der buntlackirten Steckenpferde schöngeistiger Tageskritik gerechte Professor über Aretin's Tragödie La Orazia, fällt. Wir heben uns den Leckerbissen auf, um ihn bei Besprechung der Tragödie mit unserem Leser brüderlich zu theilen. Auch Ginguené's Urtheil über Aretin können wir nicht gutheissen. Er nennt ihn „einen wahrhaft ausserordentlichen Mann, dessen Genius nur zwei Hemmnisse verhinderten, sich zu den höchsten Leistungen emporzuschwingen: seine Unwissenheit und seine Laster."[2]) Wir glauben dem Talente Aretin's vollauf gerecht zu werden, und ihm die gebührende Ehre zu erweisen, wenn wir unsere Verwunderung aussprechen: wie eine so gemeine, lasterhafte Kothseele auch nur eine Scene im Marescalco, und einige Briefe schreiben konnte, worin sich eine edlere Regung und ein klarer Geistesblick in Menschen und Zeiten kundgiebt. Denn seine gepriesene Freigebigkeit und Prachtliebe war nur ein Ausfluss seiner marktschreierischen Erwerbskunst, seiner Prahlsucht und der wüsten Zerfahrenheit seiner Na-

1) Moeurs, Drames etc. du XVI siècle. — 2) — homme vraiment extraordinaire et d'un génie que deux seules obstacles peut-être empêchèrent de s'élever à la plus grande hauteur, son ignorence et ses vices. Hist. litt. d'It. VI. p. 255.

tur. Man höre, wie er selbst darüber an Davila schreibt: „Ihr fragt, warum ich, der ohne feste Einkünfte, so verschwenderisch lebe? Weil ich eine königliche Seele in meinem Leib beherberge" (d. h. eine genusssüchtige Seele, die königliche Schwächen auszubeuten versteht), „und diese Art Seelen keine Zügel kennen, wenn es sich um Prachtliebe handelt" (da hat er Recht: Wenn wir uns im Kothe fanden, da verstanden wir uns gleich. Wenn königliche Seelen die Zügel führen, um zügellos auf Kosten der Völker als Aretine zu leben; da kann jeder Lump eine königliche Seele seyn) . . . „Und so lang es den Fürsten gefallen mag, Tausende von Thalern in meine Schatulle zu werfen, wird es mir Vergnügen machen, sie wie ein Fürst zu verschwenden." Denn „beide stehen auf der Menschheit Höhen!"

Im Aufschneiden leistet Aretin Grosses. Als Fanfaron ist er wirklich der homme vraiment extraordinaire; jeder Zoll ein Goliath von Prahlhans. An Bernardo Tasso, dessen Schuhriemen er nicht würdig war aufzulösen, schreibt er: „Im Briefstyl bist du nichts als mein Nachahmer, der hinter mir barfuss einherschreitet. Du vermagst weder die Leichtigkeit meiner Phrase, noch den Glanz meiner Bilder zu erreichen." Sein Balken im Auge wird aber zur schärfsten Lupe, sobald er Andern ins Herz sieht. „Seht doch", heisst es in einem Briefe, „diesen Papst (Leo X.) an! Man weiss nicht, was er höher schätzte: das Talent seiner Gelehrten oder die Schnurren seiner Schalksnarren: so ununterscheidbar gleich theilte er seine Gunst unter beide; so schwärmte er abwechselnd für beide. Und fragt man sich, was ich zu seyn vorzöge: Virgil oder der Erzpoet[1]), ich würde unbedenklich letzteres wählen." Das that er denn auch redlich, und war sein lebelang nichts als ein solcher Arcipoeta.

Aretin's Hauswesen entsprach seiner sonstigen Lebensweise. Es war auf den Fuss öffentlicher Häuser ganz frauenhäuslich eingerichtet. Eine Schaar von Dienstmägden bildeten seinen Frauenharem. Diese waren die Mütter seiner Kinder, lauter Mädchen, von denen eine Adria, dem Dogen, die andere Austria hiess, dem Kaiser zu Ehren; sämmtlich aber frei, von der Austria bis zur Adria, und leichter zu erobern, als jetzt die Adria von

1) Leo's X. erster Hofnarr hiess Arcipoeta.

der Austria. Seinem Freunde Titian, der durch Aretin's Vermittelung gewürdigt ward, das Bildniss Karl's V. zu malen, antwortet er auf Titian's Vorwurf wegen der Vertraulichkeit und Respectlosigkeit, die Aretin seinen Mägden gestatte: „Ich, den die Könige und Fürsten fürchten, was frag' ich danach, dass meine Mägde keinen Respect vor mir haben?“ Das hinderte nicht, dass der grösste Farbenkünstler, auf dessen Palette die ganze Märchenpracht der Wasserfee, Venezia, prangte, dass Titian Studien zu seinen Symposiengemälden an der schönen Angela Zaffetta machte, Aretin's Lieblings-Concubine, die bei dessen Gelagen gewöhnlich zwischen ihm und Titian ihren Platz hatte. Ein hübsches Banket-Tableau, das wir den beiden vorzüglichsten Berliner Titianmalern nach Titian, den Herren Bekker und Kraus, als Wettkampfs-Aufgabe, empfehlen.

Eine Herzensliebe sogar, eine ernste, leidenschaftliche Herzensliebe hegte dieser Satyr, die über das Grab der Angebeteten hinaus, unter ihrer Asche gleichsam, noch fortglühte. Und welcher heilig keuschen Laura de Sade, welcher poetisch-hehren Vittoria Colonna, welcher zärtlich schwärmerischen Tullia d' Aragona, Italiens Sappho — welchem Frauenwunder durch Poesie und Gelehrsamkeit, welcher Tarquinia Molza[1]), weihte Peter Aretin eine solche Liebe? Der einzigen Schwindsüchtigen unter seinen Buhlmägden, aber „ätherisch-schönen“ Perina Riccia, wie Philarète Chasles sie schildert, so urkundlich, als ob er dabei gewesen. In den letzten Stadien der Schwindsucht lässt Mr. Chasles den „sinnlich brutalen Aretin“ noch ihr erloschenes Auge, ihre eiterbefleckten Lippen u. s. w. mit Inbrunst küssen. Nach ihrer Wiederherstellung entflieht sie mit einem jungen Entführer. Aretin verflucht sie in seinen Briefen.[2]) Nach drei Jahren ist sie wieder bei ihm; wird wieder krank; er widmet ihr dieselbe zärtliche Pflege. Nach ihrem Tode weint er ihr trostlos nach, bis ans Ende seines Lebens, in den Armen seiner ihm gebliebenen Hausmägde; trostlos bis zu seinem letzten Augenblicke, wo er in Folge eines

1) Von der Römischen Commun zur Ehrenbürgerin ernannt, eine beispiellose Auszeichnung einer Dame; auch Torq. Tasso setzte ihr in seinem La Molza überschriebenen Dialogo d'Amore ein ehrendes Denkmal. — 2) Lett. I. p. 145. 148. II. p. 150.

Falles auf den Rücken starb, auf den er hinschlug vor Lachen über die unzüchtig-tollen Streiche seiner Schwestern, die er bei sich hatte, Töchter seiner Mutter Tita von verschiedenen Vätern. Bis zu diesem letzten von seinem aretinischen Haus- und Familiengeist ihm versetzten Schlag in den Nacken, der ihn leblos hinstreckte 1557 im 65. Jahr seines ruhmbefleckten Lasterlebens, weinte Peter Aretin der Herzgeliebten trostlos nach, wie sein Brief an Barbaro, Professor der Philosophie in Padua, bezeugt: „Ich glaube, dass ich am Todestage der Perina gestorben Diese Liebespest wird, glaub' ich, mich auch im Sterben nicht verlassen. Das Uebel wurzelt in der Tiefe meiner Eingeweide. Tausend Jahrhunderte würden es daraus nicht entreissen. O berühmter Doctor der Philosophie, wenn du mich das Vergessen lehren könntest!" Kein wahres Wort. Und wäre jedes bis auf's Tüpfelchen wahr, was würde daraus folgen? Nichts weiter als ein wiederholter Beleg zu der Grundlehre der Seelen-Erfahrungskunde: dass selbst eine tiefe, wahrhafte, uneigennützige, reine Liebesneigung in einem verderbten, sittenlosen Gemüth den Charakter und die Farbe desselben annimmt — will sagen, eine äusserst schmutzige Farbe. In einem solchen Gemüthe wird die heiligste Liebe zu einer, um Aretin's eigenen Ausdruck zu brauchen, zu einer Liebes-Pest. Die edelste Anlage, die lauterste Regung, die schwärmerischste Hingebung athmet den Hauch der allgemeinen, innern Fäulniss. Eine lasterhafte, sittlich-verpestete Seele ist so wenig auch nur eines einzigen reinen Gefühles fähig, wie eine von Eidbruch, Schandthaten, von alle Infamien eines ruchlosen, strassenräuberischen Staatsstreichs verpestete Politik auch nur eines einzigen gesunden, wahrhaft gedeihlichen und segenstiftenden Regierungsactes fähig ist, einer einzigen Staats-Handlung oder Maassregel, die nicht den Charakter ihres Ursprungs trüge, die nicht von dem schwärenden Eitergift ihrer Machterlangung und ihrer Ziele unterhöhlt, durchdrungen und zerfressen wäre. Herab mit dem Nimbus um die selbstgebrandmarkte Stirne eines Mannes, der nur ein Ausdruck der Verderbniss seiner Zeit war, nicht ihres poetischen und hochintellectuellen Schwunges! Herunter mit dem Glorienschein des „göttlichen Aretino" (il Divino), den das verblendete Jahrhundert von dem Haupte Ariosto's auf den unwürdigen Scheitel dieses frechen Marktgauk-

lers übertrug, ja den Ariosto selbst, und vielleicht zuerst, um die feile, befleckte Schläfe des bissig-schweifwedelnden Fürstenhundes schlang. Unter den erlauchten und berühmten Persönlichkeiten, die den von seiner Phantasiereise ins „alte romantische Land" heimkehrenden Dichter des Orlando Fur. empfangen, wird daselbst, im letzten Gesang, auch Aretin mit dem verherrlichenden Zurufe begrüsst:

Ecco il Flagello
De' principi il divino Pietro Aretino[1]) . . .
„Und der die Fürsten geisselt ohne Gnade
Den göttergleichen Peter Aretin." . . .

„ohne Gnade" ist ein blosser Reimflicker des sonst rühmenswerthen Uebersetzers, Hermann Kurtz. Aretin geisselte die Fürsten im Gegentheil von wegen der Gnade und Gnadengeschenke, die er aus ihnen mit der Geissel herauszuschlagen sich beeiferte, wie er selbst eingesteht, und sogar rathet und einschärft; „Nur mit Geschenken könnt ihr dem das Maul stopfen, der beisst."[2]) „Ich habe mich so gut gebettet", sagt er an einer andern Stelle, „weil ich mir aus dem Lügen nichts mache, wo es gilt diejenigen zu loben, die mir Vortheil bringen."[3]) „Der göttliche", „der göttergleiche Peter Aretino" — ja so göttlich, wie sein Gott, der schon citirte Gartengott, von dem der römische Dichter singt:

„Vormals war ich ein Klotz, nutzloses Gehölze der Feige,
Als unschlüssig, ob Bank, ob Priapus er schaffe, der Meister
Lieber zum Gott mich erkor. Als Gott nun Dieben und Vögeln
Steh ich, ein mächtiger Schreck[4]) —

Bekanntlich giebt es verschiedene Sorten Diebe, grosse und kleine; dessgleichen Vögel, grosse und kleine. Je nach diesen Verschie-

1) Orl. fur. XLVI. St. 14. — 2) Lett. I. p. 75. — 3) IV. p. 168.

4) Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum,
Quum faber, incertus scamnum faceretne Priapum,
Maluit esse Deum. Deus inde ego, furum aviumque
Maxima formido: nam fures dextra coercet
Obscoenoque ruber porrectus ob inguine palus:
Ast importunas volucres in vertice arundo
Terret fixa vetatque novis considere in hortis. Sat. I, 8. v. 1 ff.

denheiten schnitzt der Meister auch seine Feldgötter, grosse und kleine. Die grossen, wie Aretin z. B., für die grossen Diebe, die auch der Feldgott laufen lässt, Spiessruthen nämlich, vermöge des Flagellum — „ein mächtiger Schreck.“ Denn

zurück weist Diebe die Rechte,
Nebst dem gerötheten Pfahl, der Ahndung drohet den Frevlern.
Doch zudringlich Gevögel erschreekt auf dem Scheitel der Rohrkranz“ . .

Der Kranz von Schreibrohren ohne Zweifel, an dem sich die Vögel spiessen, die der Göttergleiche rupft.

Was für Komödien der Göttliche mit seiner arundo oder seinem palus zu Stande brachte, das mag uns gleich seine erste, die auch die beste ist, lehren:

Il Marescalco,

„der Hofmarschall“, der Aeltervater von Schiller's Hofmarschall Kalb. Wir werden ihn kurzer Hand abfertigen, wie Ferdinand Walther den seinigen. Hat doch Aretin selber nicht viel Umstände mit ihm gemacht: „der Marescalco und die Cortegiana“, schreibt er, „haben mir nicht mehr als zehn Morgenstunden gekostet“[1]). Kommen fünf also auf den Marschall. So rasch ist noch kein Marschall gemacht worden. Um einen Begriff von der Schnellschreiberei dieses Raschmachers zu geben, sagt Doni: Aretin schrieb ein Buch, wie ein Anderer ausspuckt.[2]) Die meisten seiner Producte sind auch danach; zum Aus- und Anspucken. Die am wenigsten mit dem Palus geschriebenen, die verhältnissmässig mindest obscönen, sind noch seine Komödien. Er verfolgt sogar moralische Tendenzen in einigen; die Moral schlägt aber der Komödie unter der Hand so ins Holz der verstocktesten Langweiligkeit, dass sie an den Truncus ficulnus und das inutile lignum erschreckend mahnen, woraus der Gott selbst gemacht worden — maxima formido, „ein mächtiger Schrecken für Leser und Referenten. Wir werden die Scheuchen links liegen lassen, und nur den Hofmarschall aufs Korn nehmen.

Der ganze Handel läuft darauf hinaus, dass der Herzog Gon-

1) Lett. I. p. 99. — 2) Libreria I. Venez. 1533. p. 40.

zaga von Mantua seinem Stallmeister, oder Marschall, dem Marescalco, der ein unerbittlicher Hagestolz, eine Frau octroyirt, die zuletzt, nachdem der Bräutigam par ordre de Mufti sie heimgeführt, als herzoglicher Page sich ausweist. Am Schluss qualificirt ein Staffiere (Stallknecht) die Komödie als „burla", „Spass." Mehr ist sie auch nicht; aber für einen Stall-Spass von fünf langen Acten und 54 ebenso langen Scenen möchte der herzogliche Pagenstreich doch ausser Spass seyn. Zwischen der ersten Scene, in welcher Giannico, der Bursche des Marescalco, diesem ankündet, dass er noch am selbigen Abend heirathen werde, und der letzten Scene, wo der Staffiere sein Schlussvotum über die Komödie abgiebt, wird das eine Thema, Giannico's neckende Ankündigung, und des Marescalco widerborstige Abfertigung von dem ganzen Personal der Burla durch alle Scenen hindurch blos variirt, und der Spass mit allen Mähren des herzoglichen Marstalls zu Tode gehetzt. Was folgt auf jene erste Ankündigung des Giannico? Messer Jacopo bestätigt dem polternden Marschall die von Giannico eben überbrachte Hofneuigkeit von der Zwangsheirath, und der Marschall läuft fluchend ab: die Frau, die er heirathen müsste, würde er in den Brunnen werfen vor der Brautnacht. Und was bringt die dritte Scene Neues? Messer Jacopo schnackt mit Messer Ambrogio über denselben Hofklatsch: der Duca will den Marescalco verheirathen. Die vierte aber, die wird sich doch nicht auch um den stehenden Katzenschweif drehen? nicht? In der vierten Scene erzählt Giannico der Amme (Balia) des Marschalls von nichts Anderem, als von dessen bevorstehender Hochzeit. Die Amme ist ausser sich vor Freude, dass ihr lieber Milchsohn unter die Haube kommt. Vor Wonne fängt sie an, auf lateinisch zu faseln, und besser als es Aretin selber konnte. Offenbar ist Niccolo Franco's Geist in die Amme gefahren, der nun lateinisch aus ihr heraus faselt. Die Amme ist das Salz des Stückes und würzt in der nächsten Scene ihrem Milchsohne, dem Marschall, den Hochzeitkuchen so schmackhaft, dass jeder andere anbeissen würde; der Milchsohn zeigt aber nur die Zähne. Die ehelichen Freuden, die sie ihm vormale, könne er bequemer in jedem Freudenhause finden; und die Mitgift, die er hier in Kauf bekomme, sey immer dem Mahlschatz vorzuziehen, mit einer Frau als Zugabe, unter dessen Krönungs-

insignien sich der berühmte Stirnschmuck befinde.[1]) Nun kommt Giannico wieder als der personificirte Neckrefrain zum Jungfernchor aus dem Freischütz, und schabt dem Marschall Rübchen mit der „himmelblauen Seide." Der Marescalco fährt wüthend auf ihn los, als wärs ein scharlachrother Lappen, und er schon der Stier, zu dem man ihn machen will. Die Amme deckt den Knaben mit ihrem Leib und bietet dem wüthenden Stier die Ammenbrust. Sie geht mit dem Jungen ab, sagt oh, oh, oh! und überlässt den ehescheuen Milchsohn seinem Monolog, worin er das Hofleben verwünscht: Das erste neue Moment nach acht Scenen, der Silberblick in der Komödie, den aber auch gleich der Pedante, der vormalige Erzieher des Stallmeisters, mit Niccolò Franco's lateinischen Citaten auslöscht, die seinem frühern Zögling den heiligen Ehestand und die Nützlichkeit der Ehe mit Belegen aus der Schrift des Breitern zu Gemüthe führen. Der Marescalco bleibt bei den Ansichten seines Monologs, und verwünscht noch einmal den Hof und das Heirathen. Giannico kommt mit dem zweiten neuen Moment; die Pferde im Stall seyen wild geworden. Der Stallmeister ruft Diavolo! und eilt dem Stall zu Hülfe. Aber auch dieses zweite neue Moment holt der Diavolo. Während der Marescalco den Polterabend im Stall zum Schweigen bringt, reitet sein Hofmeister das in Niccolò Franco's Reitschule lateinisch zugerittene Steckenpferd vom heiligen Ehestand weiter, und tummelt es vor Giannico, bis der Stallmeister zurückkommt, noch ganz abgeäschert vom Polterabend, den die Pferde ihm zu Ehren abgehalten, wobei sich besonders die wüthende Bestie, die rabbiosa bestia, der arabische Hengst, quel caval moreno ausgezeichnet, und Unglaubliches geleistet. Heil dem wilden Hengst! Der Araber bringt doch einige Abwechselung in den ersten Act, den er denn auch würdig schliesst.

Ein neckisches Intermezzo, worin Giannico und ein kleiner Page einen dem Pedanten hinten angehefteten Papierstreifen anzünden, mit dem der entsetzte Schulfuchs wüthend zum Herzog läuft, und Hals über Kopf, wie einer von Simson's Füchsen mit

1) E ho inteso dire, che minor pena è il mal franciuso con tutti le solennità delle gomme, e delle bolle, e delle doglie con le podagre sue sorelle oppresso che non è lo avere moglie.

der Fackel im Schweifknoten — um die Jungen in flagranti zu verklagen, leitet den zweiten Act nur ein, um schon in der fünften Scene auf den Hammel zurückzukommen, und das Thema von der Zwangshochzeit zwischen dem Stallmeister und seinem Freunde Ambrogio zur Erörterung zu bringen. Marescalco fragt den Ambrogio, der ihm anfangs zuredet, dem Wunsche des Herzogs nachzugeben, aufs Gewissen, ob er, als verheiratheter Mann, ihm ernstlich zur Ehe rathen könne. Der verheirathete Mann rückt nun mit dem Geständniss heraus: er sey der Vater seiner Kinder, wie der heil. Joseph der Vater von Christus ist[1]), und entwirft dem Hofmarschall ein Bild von den Weibern im Allgemeinen und von den Ehefrauen im Besondern, dass dem Stallmeister die Haare zu Berge stehen, durchschauert von der Ahnung ihrer Stoffverwandtschaft mit Hornsubstanz. Das Gemälde könnte den eheverpichtesten Bräutigam am Vorabend von seiner Hochzeit zum fanatischen Weiberfeind und Hagestolz „entweiben.“ Ambrogio schildert Ehescenen, wobei dem Stallmeister nichts übrig bleibt, als oh, oh, oh Dio mi aiti! (Gott steh mir bei!) zu lallen. Die Scene gehört zu den schärfsten Satiren auf die Frauen, wie sie nur die giftige Zunge eines Aretin geifern kann, der pro domo lästert, und Propaganda machen will für die wilde Ehe seiner Häuslichkeit. Dreht aber gleich auch die Kehrseite dazu, die andere Hälfte von Aretin hervor: den feilen Schweifwedler. Mit seinen Zuschauerinnen, den schönen Venezianerinnen, macht er allein eine Ausnahme; diese lässt er von Ambrogio als Tugendspiegel preisen; die Ehre aber davon ihren Eheherrn, den Signori Veneziani zusprechen, denen der „göttliche Ruhm“ gebühre, weil sie es verstanden, die zügellosen Begierden ihrer Frauen im Zaum zu halten[2]), wofern nur die Signori Veneziani seinen Ausschweifungen, seinen appetiti disordinati die Zügel schiessen lassen.

In der sechsten Scene beschwört der Marschall himmelhoch seine Amme ihm zu rathen und zu helfen. Sie weiss, wie Medea's Amme, kein besseres Mittel, als Zauber, und nimmt ihn nach Hause mit der Weisung, nur ihr zu folgen und sich von ihr

1) E credo che quelli che tengo per miei — per parlar corretto, appartenghino a me quanto San Giuseppe a Cristo. — 2) Affrenano i disordinati appetiti delle loro donne.

leiten zu lassen. Ein paar Zwischenscenen schieben sich ein, worin zwei Hofherren Conte und Cavaliere sich über die Angst des Stallmeisters lustig machen, und von dem Giannico, der trällernd daherkommt, erfahren, dass die Amme Maleficien mit seinem Herrn, dem Marschall, treibe. Er, Giannico, habe seinem Herrn gerathen, in den sauern Eva-Apfel zu beissen und die ihm vom Herzog bestimmte Frau zu nehmen. „Da gäb' es denn auch Anbeter, Courmacher; mein Herr speist die Vögel und ich das Käuzchen. Na, was meint ihr dazu? — Conte. Salomo konnte ihm nicht besser rathen, ha, ha, ha!" [1]) Und trällernd geht der Bursche wieder. Ein schnackischer Lustspieljunge, den Aretin dem Ariosto abgesehen. Hierauf lässt die Amme ihren Zauberlehrling die Lection wiederholen und das Beschwörungssprüchlein aufsagen, das er dem Herzog ins Ohr zu flüstern habe, um ihn sogleich von den Heirathsgedanken abzubringen. Der Zauberlehrling verhaspelt den Spruch derart, dass er Spruch, Zauberei und Amme zum Teufel [2]), und sie ihm den Dämon auf den Hals wünscht, der ihn schon beim Schopf nehme. Sie eilt davon und macht dem Pedante Platz, der als leibhaftiger Teufel dahergesaust kommt, wenigstens was Brennen und Stinken anbetrifft. Denn der Papierzagel brennt noch immer und verbreitet einen höllischen Schwefelgestank. Oh che puzza! „Wie stinkt der Kerl!" ruft der Marschall — und was er angestellt? Der Hofmeister mit dem brennenden Zagel erzählt nun den Streich, den ihm „die Gemahlin des Cavaliere, der Page" gespielt. [3]) Schöne Matrimonialzustände am Hofe des Herzogs Gonzaga von Mantua! Sein Hofcavalier ist bereits standesmässig verheirathet; nun kommt sein Stallmeister an die Reihe. Leider erst am Schluss des fünften Actes. Page-Braut bedarf fünf ganze Komödienacte zu ihrer Hochzeittoilette. Mittlerweile vertreibt sich eine ihrer Brautführerinnen, Page-„Consorte", die Zeit damit, dass er oder sie, statt des Myrthenkranzes, einen mit Schwefel bestrichenen Papierzagel dem

1) Egli mangierà gli uccelli ed io la civetta. An, che ne dite? — Conte. Salomone non l'averia consigliato meglio, ah, ah! — 2) Col malanno che Dio ti dia, e alla putana che mi cacò! Einer von den Kraftausdrücken, worin Philarète Chasles Aristophanischen Geist witterte. — 3) La consorte del Cavagliere, il suo paggio.

Hofpedanten andreht und ihn als Hochzeitsrakete steigen lässt. Erst am Schlusse des dritten Actes nimmt der Pedant Revanche. Wenn das Revanche heissen kann, dass er für Püffe Steinwürfe von Paggio-Consorte eintauscht, so hageldicht, dass der Schulfuchs mit dem Acte ins Haus flüchten muss. Steine eröffnen, Steine schliessen, Steine füllen den dritten Act. Die Schlusssteine sahen wir eben den Pedanten setzen. Einem Hausirerjuden waren an der Schwelle des Actes von Giannico die Prellsteine zugedacht; aber in petto: Oh che bella sassuta, ch'io gli pianterei nel petto, se non andasse la pena di toccare i giudei: „Hei der schöne Steinhagel, den ich ihm an die Brust werfen thäte, wenn nicht Strafe darauf stände, den Juden ein Leids zu thun", sagt der kleine Wildfang, nachdem er den Juden mit seinem Kasten voll böhmischer Steine an den Marescalco gewiesen, der ihm Schmucksachen für seine Braut abkaufen würde: Der Jude macht sich denn auch gleich an den Stallmeister mit seinem Hausirerruf: „Kauft, kauft die schönen Dinge, Ringe, allerhand Flittertand, kauft, kauft!" (a chi le vendo le cose belle, le bagatelle!) Die Scene mit dem Juden, Stallmeister und Giannico ist drollig. Vielleicht ist dieser Handelsjude der Erzvater aller folgenden Komödienjuden. Denn Die in jenen römischen, schon besprochenen „Judenspielen" waren nur Juden in effigie zum Hängen und Verbrennen. Aretin's Giudeo möchte wohl aber die erste komische Judenfigur des modernen Lustspiels seyn und auch der Abraham unserer „Possen-Juifs." Die gegen Juden-Misshandlung in Mantua bestehenden Strafen beweisen übrigens auch einen Duldungsfortschritt seit den römischen Judenspielen hinsichtlich dieser nation-bête noire der Völkergeschichte. Der Jude bleibt für die christlichen Völker und ihre Culturentwickelung der Sauerteig, und der Handelsjude insbesondere eine anregende Figur auf der Schau- und Weltbühne. Das Drama mag wohl seine Wesensverwandtschaft mit dem Juden fühlen: ruft es nicht auch seine Waaren aus mit der Angebotsfrage: „Nichts zu handeln?" A chi le vendo le cose belle, le bagatelle? Wie viel Dramen hat der schlaue Odysseus auf die Beine gebracht, als er mit seinem Hausirerkasten, in Skyros, vor dem als Mädchen verkleideten Achilleus — auch ein Paggio-Consorte — und den Töchtern des Lykomedes stand? Achill griff nach dem Dolch der Melpomene;

die Töchter des Lykomedes nach den cose belle e bagatelle, den schönen Dingen, Ringen und allerlei Flittertande. Auch ist Odysseus, der listenreiche, vielgewandte, „Vielausduldende“, der Jude als Hellene; der Vertreter des jüdischen Geistes im heroischen Zeitalter der Griechen; des in der Geschichte ewig thätigen, industriellen Judengeistes; der praktische Held-Schacherjude, der sich auf kein Wagniss einliess, das nicht rentirte, und bei dem er hätte fragen müssen: „Was thu ich damit?“ Der König-Hausirerjude, der von seinen Reisen wie ein polnischer Handelsjude heimkehrte, zerlumpt und zerrissen, und auch verlaust zweifelsohne, aber zugleich bepackt und beladen mit Schätzen in Silber und Gold. So gute Geschäfte macht Aretin's Giudeo mit dem Stallmeister nun nicht, der sich grün und blau über die raren Sachen ärgert „für seine Frau, die er noch diesen Abend mit Gottes Hülfe heimführen soll“, wie der Jude sagt (per la vostra moglie che col nome d'Iddio vi si dà ista sera). Der Stallmeister griffe am liebsten nach der Stallpeitsche, wenn er nur dürfte. Stück für Stück preist ihm der Jude die Waare an. Giannico, der Teufelsjunge, hat seine Lust daran. Dem Marschall ist das Weinen nah vor Gift und Aerger. Schweig Jude, flucht er mit greinender Stimme, „ich bitte dich darum“ (io te ne supplico). Der Jude muss endlich einpacken, entschuldigt sich mit dem Giannico, der ihn an den Herrn Marescalco gewiesen, und zieht ab. Giannico, an dem sein Herr die verhaltene Wuth nun auslassen will, schwört Stein und Bein, dass er seit Jahren keinen Juden mit Augen gesehen. Ihn rettet nur ein Lakei, der im Vorübereilen sich nach dem Hofjuwelier erkundigt. Dem Marescalco fährt der Hofjuwelier in die Beine. Spornstreichs muss Giannico ins Schloss hinüber und auskundschaften, ob der Juwelier wegen der Trauringe für ihn bestellt worden. Ein paar Flickscenen — und der Hofjuwelier ist schon mit seinem Kästchen voll blitzender Steine da, die er dem Lakei vorzeigt, der seinen Schatz voll blitzdummer Wortverdrehungen glänzen lässt: worüber sich der Juwelier blitzblau ärgert: „Camello“ statt „Cameo“, „mal di Lazzaro“, (des Lazarus Aussatz) statt „Lapis lazoli“ u. s. w. Die güldenen Kettlein, die der Juwelier funkeln lässt, seyen Kinderspielereien, meint der Lakei, in Vergleich „mit der acht Pfund schweren goldenen Kette, welche der König von

Frankreich nach Venedig, dem Peter Aretin als Geschenk, zugesandt. Juwel. Wer hat es dir gesagt? Lakei. Ein paar Hasenfüsse, die vor Neid bersten. Juwel. Dieser König verdient die Herrschaft der Welt."[1]) Die Devise dieser Kette hatte es vorausgesagt: lingua ejus loquetur mendacium. Aber ihren Zweck erreichte sie: der königliche Geber verdient „la Signoria del mondo" — Das vor der ganzen Signoria Venedigs und dem Zuschauerpublicum verkündet, ist seine achtpfundschwere goldene Kette unter Brüdern werth. Nicht unmöglich, dass Aretin blos wegen dieser Stelle seinen Marescalco schrieb, der selbst mehr einer Kette von losen Zungen als einem guten, kunstgerechten Lustspiel gleicht; und zwar einer Kette aus Komödiengold, worunter die römische Komödie Katzengold verstand. Ambrogio macht den Spielen mit Steinen und Worten ein Ende, und den Spielern Beine: dass sie sich zum Herzog tummeln, der auf sie warte. Ambrogio selbst macht Glossen in einem Monolog über Hof und Hofleute, worunter derjenige der klügste, der schon als Narr nach Hofe kommt, und es dort nicht erst zu werden braucht. Ambrogio's Scene mit Jacopo (die neunte) hat Aretin seinem dritten Act nur desshalb noch angeflickt, um dem Herzog Gonzaga auf feine Art die gröbsten Schmeicheleien zu sagen, mittelst Zaunpfahlwinkes auf die achtpfundschwere goldne Kette von König Franz: Ambrog. „Was meint ihr von unserem Herrn? — Jacopo. Mir scheint, unser Herrgott könnte keinen bessern schaffen. — Ambrog. Weise sprichst du. Er wäre auch kein Gonzaga, wenn er nicht gut, menschenfreundlich und freigebig wäre: „liberale", das ist der Wink mit dem Zaunpfahl! Endlich kommt der Pedant und setzt dem Act der Hundewedelei mit dem Actschluss ein Ziel. Jubelnd über den gnädigsten Empfang, den er mit seinem lichterlohen Zagel beim Eccellentissimo gefunden, erzählt der Pedant: Serenissimus habe ihn aufgefordert, die Hochzeitsrede zu halten. Schon räuspert er sich dazu, als er den zopfmordbren-

1) Le catene vogliono essere come quella che fino a Vinegia ha mandato a donare il re di Francia a Pietro Aretino, la quale pesa otto libbre. Giocell. Chi te l' ha detto? Staff. Alcuni poltroni, che scoppiano d'invidia. Gio. Questo rè merta la Signoria del mondo.

nerischen Präceptorbrander (precettoricida), den Pagen, erblickt. Welchen Schlussstein derselbe dem Act setzt, wissen wir bereits.

Richtig! Die Trauringe hat der Herzog für den Stallmeister bestellt. Mit dieser Kundschaft kommt Giannico aus dem Schloss gerannt. Conte und Cavaliere gleich hinterdrein, die den Bräutigam auffordern, sich für die Trauung am Abend bereit zu halten. Marescalco will aus der Haut fahren. Conte und Cavaliere drohen ihm mit des Herzogs Ungnade und entfernen sich. Gleich darauf kündigt der Schulmeister dem Stallmeister an, dass er vom Herzog erkieset und bestallt sey, dem Bräutigam die Hochzeitsrede zu halten. Gewicht hängt sich an Gewicht: Messer Jacopo nimmt dem Schulmeister die Hochzeitsrede aus dem Mund und hält dem Bräutigam eine erbaulich-salbungsvolle Ehestandsrede, die Palinodie zu Ambrogio's Rede pro Corona im zweiten Act — die Krone nämlich, die sich aus dem Jungfernkranz für den Ehegatten entwickelt, sobald mit dem Schleier und mit dem Kranze der holde Wahn entzweireisst. Die Scene ist gut und komisch, besonders durch die Zwischenberufungen des Pedanten auf Aristoteles, Virgil, Plutarch, altes und neues Testament, behufs Bekräftigung der salbungsvollen Rede. Der Marescalco erstickt vor Aerger, aber ergiebt sich nicht. Im Weggehen sagt Jacopo zu seinem Secundanten, dem Schulmeister: Kommt, begleitet mich nach San Bastiano, ich meine in's Schloss T.[1]), wo Giulio Romano vielleicht wieder irgend ein neues göttliches Geschichtsbild zur Schau stellt.“[2]) Doch lange nicht so göttlich für Meister Aretin, als die göttlichen Geschichtsbilderchen, die Giulio Romano in Rom gezeichnet, Marco Antonio Raimondi in Kupfer gestochen und der „göttliche Aretino“ mit Sonetten illustrirt hatte, und die um ein Haar den Dreien selbdritt ein T. aufgebaut und hingepflanzt hätten — das hochberühmte, dreibeinige T. nämlich, das eigens dazu geschaffen scheint, um drei solche Göttliche zumal dem Himmel so nahe zu bringen, als es auf Erden möglich ist.

1) Bekanntlich das herzogliche Palais, wegen der Form des Saales so genannt, den Giulio Romano mit dem berühmten Fresco-Gemälde, der Titanenschlacht, ausschmückte. — 2) Andiamo, maestro, infino a San Bastiano, volli dire al T. che forse Julio Romano averà scoperto qualche istoria divina.

Nun erscheint auch noch die Amme im Hochzeitsstaat, um als Braut-Milchmutter den Milchsohn zur Trauung zu führen. Der Milchsohn knirscht sie an, nicht mit Milchzähnen, mit Reisszähnen. Schier dich zum Teufel, du bärtiger Unhold! (Barbuttaccia fantasima, nella mal' ora!) Kleinschroten und hacken mag ihn der Herzog, aber verheirathen nun und nimmer! Verflucht will er seyn, wenn er die Frau nimmt. Er nimmt sie nicht, nimmt sie nicht. „Bei Gott, er soll dem Marescalco keine Frau aufdringen“ — Eine Ehehälfte? Lieber geviertheilt von seinen Pferden![1]) — Nun führt der Teufel gar noch einen Reitknecht daher, einen Henkersknecht mit Beglückwünschungskneipzangen und Gratulationsfolterwerkzeugen. Maresc. „Um Gottes Christi willen! Was sind das für Qualen, für Marter! Ich beschwöre dich, Bruderherz, sprich von was anderem, oder geh' mit Gott.“ Der Folterknecht hat kein Erbarmen, und reisst ihm ein Stück Fleisch nach dem andern aus mit Anpreisung der Braut, und der Partie, die er macht. Der Unglückliche schleppt sich halbtodt ins Haus. Regulus, der mit Honig bestrichene Regulus, den die Fliegen in Carthago aufgefressen, hat nicht solche Qualen ausgestanden. Und die Stallbremse, der Staffiere, sein Schinderknecht, lacht sich die Haut voll über den Spass, zu dem ihn der Herzog angestiftet: Io ho servito il signore che mi commise ch'io lo molestassi. Aber nur um ihn für den Gnadenstoss aufzubewahren, den ihm der fünfte Act zu versetzen alle Anstalten macht. Zuerst Messer Jacopo, mit seinem Söhnchen an der Hand, um dem mit den Todesschauern vor den ehelichen Freuden ringenden Stallmeister an seinem Sprössling, seiner Altersfreude, die Wonne der Ehe zu kosten zu geben. Hierauf Conte und Cavaliere, Rosenkranz und Gyldenstern, die ihm mit lieblichem Zureden den Todesschweiss abtrocknen, während sie ihn aufs Rad eines neuen Glückwunsches flechten; des Glückwunsches zum Cavaliere, zu dem ihn Serenissimus allergnädigst zu ernennen geruhe. Das Cavalierkreuz ist für ihn als Titel ohne Mittel nur ein Zugabekreuz zum Ehekreuz und er schwitzt aus allen Poren Blut und Wasser; bleibt aber trotzdem in der zweiten Scene des fünften Actes so unbeweglich wie in der ersten des ersten Actes, und verharrt so fest angeleimt auf

1) Facciami spacciare a un tratto, e non mi tenga in su queste croci.

seinem Entschluss, wie sein Namensvetter, das Lustspiel selbst, auf dem Motiv, das nicht von der Stelle rückt. Unbarmherzig spielt sich noch die dritte mitleidslos-lange Scene als Schabernack dazwischen, worin der Pedant in vollem Staate seiner Abgeschmacktheit erscheint, behangen mit allen Insignien seiner Fibelgelehrsamkeit und seines Citatenkrams, wie der Zauberer Malagis mit Fuchsschwänzen, deren dieser bei ausserordentlichen Hexenkünsten nicht weniger als vierzehn Stück am Leibe hatte. Der Schulfuchs stäubt berühmte Namen von sich, wie ein Literarhistoriker; den ganzen Parnasso Italiano des Jahrhunderts, auf dessen Gipfel Peter Aretino erscheint, hochragend über alle andern Zeitgrössen als „unico Aretino." Der gepeinigte Marescalco schwillt zusehends auf bis zum Bersten unter den Windbälgen der Literargeschichte und ihrer Nomenclatur des 16. Jahrh., womit ihn der Pedant vor Conte und Cavaliere zum Ehemann aufbläst. Die ganze Scene ist ein monströser Windschlauch des Windbeutels Aretin, bis zum Platzen aufgeblasen von Nicolò Franco's Flatulenzen. Der Verächter des Wissens, der classischen Bildung, der Todfeind aller Gelehrsamkeit, die Aretin in einem Briefe an den Cardinal von Ravenna ausnahmslos als „Pedantismus" verketzert und brandmarkt[1]), der pöbelhafte Ignorant, Peter Aretin, dessen Wissen, wie des gelehrten Pudels, im Aufwarten und Bellen auf Commando bestand, schlägt selber in dieser Scene zum abgeschmacktesten Pedanten um, da sie in die Komödie passt, wie er auf den Gipfel des italienischen Parnasses, auf den sich der Windgötze von seinem Pedante stellen lässt als „unico Aretino."[2]) Nichts Widerwärtigeres, Lästigeres und Anstinkenderes, als die Pedanterie des unwissenden, mit dem wasserdichten Firniss einer frechen Routine überstrichenen Dilettanten.

Endlich wird Carlo, des Herzogs Page, als Sposa (Braut)

1) „Der Pedantismus" — schreibt Aretin — „war es, der die Medici's vergiftet; der Pedantismus, der den Herzog Alexander getödtet; der Pedantismus, der alles Unglück in dieser Welt angerichtet; der Pedantismus endlich, der durch den Mund des Pedanten Luther die Häresie hervorgerufen und gegen unsern heiligen Glauben bewaffnet hat." — 2) Er müsste denn die Selbstverherrlichung hinter Bernardo Accolti, auch Unico Aretino genannt, haben verstecken wollen, auf den uns die Commedia „Virginia" zurückführen wird.

von einer Hofdame und ein paar alten Frauen dahergeführt. Sposa-Page macht Verbeugungen zum Ergötzen der Brautführerinnen, die mit der Zukünftigen des Marescalco in das Haus des Conte sich begeben, wo die Hochzeit stattfinden soll. Gleich darauf Conte und Cavaliere, die mit dem Bräutigam folgen. Er geht hinein wie das Kalb zur Schlachtbank. Eine Scene zwischen Ambrogio und einem Messer Febus, dem ungebetensten aller Hochzeits- und Komödiengäste, der vor Thoresschluss dasteht, wie das Kalb vor dem neuen Thore, dient nur als Beleg, dass man ein Meister seyn kann im Speichellecken und im Geifern lästerlicher Unzucht, und doch ein Pfuscher in der Komödientechnik. Die Spitze, in welche diese Scene ausläuft, ist der Vergleich einer Hausfrau mit dem „mal francioso"; denn gleich diesem, liege sie dem Manne und seinem Hausfrieden in allen Gliedern. Den Vergleich zieht der Ambrogio, das Gegentheil von Schoosshund und Damenhündchen, da er vielmehr ein auf's Anspringen und Anbellen der Frauen dressirter Köter; der Stallhund in der Stallmeister-Komödie, und ein würdiger Stellvertreter des Kettenhunds an König Franz des Ersten achtpfundschwerer Kette. Das Franzisirte und franzósirte Kettenhundethum, der Aretinismus, das ist das mal francioso, das dem Haushalt in allen Formen, dem Staats- und Familienhaushalt jener Tage wie der Folgezeit, und das auch der Stall-Komödie des Aretino in den Knochen steckt.

In der Trauungsscene wird die Komik und ihr Held förmlich genothzüchtigt. Er macht alle Stadien der Vergewaltigung durch bis zu Ohnmachten und Paralysen des Sphincter ani. Letztere stellen sich ein bei der Trauungsrede des Pedante, die auf den Leser schier eine ähnliche Wirkung zu machen geeignet wäre. Jawort, Umarmung, Brautkuss[1]), er schluckt Alles wie Ipecacuanha hinunter. Beim Kuss erst wirft er einen Blick auf die Sposa, — und erkennt Carlo, des Herzogs Pagen. Nun bricht erst der Hochzeitsjubel unter den Gästen aus. Der Stallknecht des Conte ladet die Gesellschaft zur Hochzeitstafel. Der Pedante verabschiedet in einem Solo das Publicum mit der Abmahnung vom Heirathen. Der würdigste Schluss ohne Frage für eine Ko-

1) Ein Zungenkuss: La lingua an?

mödie der Stallknechts- und Pagen-Ehe; einer Marstall-Komödie, welche die Menandrische Hetären-Komödie erst vervollständigt, zu der sie die Kehrseite bildet. — Plaudite!

Selbst dieses plaudite verscherzen die vier andern, sämmtlich in Prosa geschriebenen Komödien des Aretino durch ihre Spasslosigkeit, ihre bissig verzerrte Komik, widersinnige Fabel, confus-barocke Lustspielhandlung, pritschenmeisterliche Figurenzeichnung, und trivial-verzwickte Moralitäts-Maske, die sie an der Stirne tragen, bei sonst nackt-frechem, die Maske lügenstrafendem Satyr-Gesicht.

La Cortigiana,

sieben Jahre nach dem Marescalco aufgeführt [1]), zerfällt in zwei gänzlich von einander unabhängige Handlungen. Messer Maco aus Siena zieht mit seinem Diener gen Rom, um dort, dem Gelübde seines Vaters zufolge [2]), Cardinal zu werden. Gleich dieser Einfall ist eine Cardinalsünde gegen den gesunden Menschenverstand und jede natürliche, hergangsgemässe Motivirung. Um Cardinal zu werden, müsse man aber — so hörte Maco — vorerst Höfling seyn, cortegiano. Daher auch der Name La Cortegiana, „Höflings-Komödie." In dieser Kunst unterrichtet ihn Meister Andrea. [3]) Als Vorbereitung zur Höflingsschule wird Maco von dem Arzt Mercurio in eine Wasserkufe geworfen; das heisse Bad soll ihn geschmeidig zum hofmännischen Wesen machen, und den grünen Krebs zum cardinalrothen sieden. Hierauf lässt ihn der Arzt Pillen schlucken; als Vorschmack der Pillen, die Höflinge zu schlucken bekommen, deren Kunst in der graziösen Dienstbeflissenheit besteht, womit sie Pillen auf zuvorkommender Zunge einschlappen und verschlucken. „Die Hauptsache für einen Cortegiano ist," — lehrt Meister Andrea in der ersten Lection — „dass er zu fluchen verstehe, und neun unentbehrliche Eigenschaften besitze: er muss Spieler, Neidhammel, Dirnenjäger, Speichellecker, Lästerer, Ignorant, Esel und Geck, und thä-

1) 1537 zu Bologna. — 2) a saddisfare un voto che avea fatta suo padre di farlo Cardinale: Prologo, recitato da un forestiere e da un gentiluomo (Teatr. Ital. ant. Vol. VI. p. 293). — 3) Io sono Maestro che insegno Cortigianía. I. Sc. 2.

tig und leidend zugleich seyn." Ueber letzteres bittet sich Maco Erklärung aus: Was heisst „thätig und leidend zugleich seyn?" — Andrea. „Das will sagen, Mann und Weib seyn in Einer Person."[1]) Aretinische Auslegung des sacramentalen Wahrspruchs: Mann und Weib Ein Leib. Das ganze obige Register von Höflings-Eigenschaften brauchte Aretino blos aus seinem eigenen Busen zu ziehen, und Meister Andrea durfte nur auf ihn als das Muster eines zum Cardinal reifen Cortigiano verweisen, und als das Widerspiel zu Balthasar Castiglione's Cortigiano. Dann hätte aber freilich Maco den triftigen Einwand erheben können: warum Peter Aretino trotzdem den Cardinalshut nicht erhalten, für den er doch alle Schamröthe an den Nagel seines Schandpfahls gehängt? Die eine, die rothe, die Cardinal-Hälfte dieser Komödie ist gewiss auch nur der zornrothe Aerger über den vorenthaltenen Cardinalshut. Hätte ihn Aretino bekommen, so wäre er doch nur das geblieben, was er von Haus aus war, und was Meister Andrea aus Maco machen will: ein Coglione in cremesi[2]), „ein Cujon in Scharlach," ein scharlachner Schubjack. Nach dem Schwitzbad hält der Doctor dem Höflings-Candidaten Maco einen Zerrspiegel vor[3]), dessen sich auch der Dichter bei seiner Komödie bedient. Maco sinkt um vor Entsetzen über seine Fratze, und fällt zu Boden. Das Schicksal der meisten Personen in dieser und den übrigen vier Komödien; das Schicksal der Komödie selbst, beim Erblicken ihres verzerrten Gesichtes in Aretino's Komödienspiegel.

Um was gilt es nun in der zweiten Handlung dieses, gleich jenen doppelfarbigen Pulicinells in der Pantomime, halb rothen, halb gelben Stückes? Ein Signor Parabolano aus Neapel wird auf andere Weise geprellt. Anstatt der Livia, der Frau eines Römers, Luzio, die Parabolano liebt, wird ihm durch die Ränke einer schandvollen Dirne, Alvigia, im Einverständniss mit seinem Lieblings-Stallknecht, Rosso, die Frau eines Bäckers, Arcolano, angekuppelt, die Parabolano in der letzten Scene dem Bäcker mit den Worten zurückstellt: „Du, Bäcker, nimm dein Weib als gut und brav wieder in Ehren zurück. Denn heutigen

1) Moglie e marito vuol dire. I. Scene 22. — 2) II. Sc. 13. — 3) IV. Scene 17.

Tags gelten Frauen für die keuschesten, wenn sie rechtschaffene H— sind."[1]) Und giebt dabei dem Bäcker, als Salz auf's Brod, eine Anpreisung des Hörnerthums, die schamloser als witzig, und, wie Aretin's Humor überhaupt, mehr die Wirkung von Bittersalz auf die Lachlust hervorbringt, als die des Attischen oder Aristophanischen Salzes, das Geist und Seele poetisch anregt zu jenem olympischen Götterlachen. Die eingestreuten, oder vielmehr der Lustspiel-Handlung als Knüppel zwischen die Beine geworfenen Scenen von gaunerischen Dienern mit Kupplerinnen und Schanddirnen, sind zotenhafte Rüpel-Lazzi's, würdig der Pausen einer Hundekomödie, nicht des Tons und Ganges eines kunstgemässen Lachspiels. Oft gleichen die Spässe in solchen Scenen den Künsten, die jenes zum Scheusal entstellte Exemplar in der galanten Station des Krankenhauses den Besuchern mit der Zunge zum besten gab, die das Scheusal grauenvoll-drollig durch alle Gesichts-Lücken spielen liess, die ihm das „mal francioso" als Andenken hinterlassen. Von solchen, in Aretin's Komödie als garstige Löcher hineingerissenen Scenen nehmen wir auch die zwischen dem Pater Guardiano und der Metze, Alvigia, nicht aus. Dieses Gespräch zeichnet sich ebenfalls von Seiten des Geistlichen mehr durch freche Verhöhnung des Kirchenglaubens, als durch Geist und Witz aus. E. Ruth ist entzückt davon, und meint: „in solchen Scenen erhebt der Aretiner seinen Styl zu der höhern Komik."[2]) Ja, wie obiges Lazaret-Exemplar die Zunge erhebt zu der höhern Komik seiner Gesichtslücken.

Schliesslich ladet Parabolano das ganze wüste Gelichter zu einem allgemeinen Versöhnungsschmause von Schelmen und Gefoppten ein, unter letztern auch den Maco. Der einzige Zusammenhang zwischen beiden, am Schluss der Komödie, wie die Siamesen-Zwillinge, hinten zusammengewachsenen Helden-Hälften der Doppelfabel in der „Cortigiana" besteht darin, dass sie sich zum Schmause mit den zusammengewachsenen Doppeltheilen zugleich niedersetzen.

1) Parabol. Tu fornajo ripigliati la tua moglie per buona, e per bella; perchè le moglie d' oggidì son tenute più caste quando elle son puttane — 2) Gesch. d. Ital. Poesie. II. S. 572.

Nicht so pfingsteselmässig zweifarbig, aber darum nicht weniger pfingsteselhaft-närrisch ist der

Ipocrito[1])

in Fabel, Figuren, Erfindung, Knotenschürzung und Entwickelung. Schon der Titel passt wie die Faust auf's Auge. Der „Hypokrit" ist ein ganz gewöhnlicher Parasit, nur dass er beim Schmarotzen und Geldschneiden die Augen verdreht. Doch verdreht er sie lange nicht so hässlich, wie die übrigen Personen sämmtlich; wie die Komödie und die Motive schielen. Dieses Falsch- und Querblicken vertritt hier die Stelle regelrechter Verknüpfung und Kreuzung der Lustspielmomente. Lidio hat fünf Töchter. Die älteste, Tansilla, ist mit einem Manne, Namens Artico, verheirathet, der verschwunden. Am Abend, wo das Stück spielt, läuft der gesetzliche Termin für seine Rückkehr ab. Tansilla soll sich mit einem Andern, mit Tranquillo, vermählen. Die zweite, Porfiria, vom Vater mit einem schmucken Jüngling (galante garzone), einem Corebo, verheirathet, weigert dem Gatten, dem sie zugethan, die eheliche Pflicht — Warum? Weil sie sich früher einem Andern versprochen, dem sie als Liebesbeweis aufgegeben: ihr Federn aus dem Schweif des Vogels Phönix zu holen. Bis der Zeitpunkt verstrichen, den er für seine Heimkehr bestimmt, müsse sie die Blume ihrer Gunst dem Federnrupfer, Prelio genannt, ihrem Phönixschwanzausreisser, unverletzt bewahren. Um die drei andern Töchter, Angizia, Sueva, Annetta, bewerben sich so viele, dass ihr Vater, Lisio, nicht weiss, Wem er sie geben soll. Diese Federn genügen, um daran den Vogel, die Komödie, zu erkennen. Wer ein solches Motiv erfindet, ist sicherlich kein Phönix unter den Komödiendichtern, sondern der Wasservogel, den die Franzosen paille-en-cu oder fétu-en-cul nennen; jedenfalls ein Dichter, der mit einer solchen Schweiffeder Komödien schreibt. Hätte Porfiria ihren Schweifritter und Federhelden nach einem Liebespfand vom Vogel paille-en-cu ausgeschickt, so hätte doch ihr Strohwittwergelübde einigen Grund. So aber ruht sie an der Seite ihres Mannes, wie

1) gedr. 1542.

die Latte, die dem ihrigen die Hexe in die Arme legt, während sie selbst auf dem Besenstyl, dem paille-en-cul der Hexen, nach dem Blocksberg reitet. Und als Prelio glücklich aus Arabien in der 4. Scene des zweiten Actes heimgekehrt ist mit den purpurnen Phönixfedern unter dem zerrissenen, von der Reise schäbiggewordenen Mantel, kommen nun Beide, er und die Geliebte, die sich praenumerando nach den Purpurfedern Porfiria nennt, — kommen beide erst recht von den Federn auf's Stroh. Denn Sc. 18. desselben Actes, wo Prelio bereits angeklopft an Porfiria's Hausthür, und die Schöne am Fenster erscheint, hält sie ihn für einen Bettler; kommt dann herab, und giebt ihm ein Almosen, das er zurückweist. Er zeigt das Gefäss unter dem schäbigen Mantel vor, das die Asche des armen Prelio enthält; erzählt, wie der Unglückliche in Arabien dem brennenden Phönix-Neste so nahe gekommen, dass er Feuer fing und zu Asche verbrannte; deckt aber gleichzeitig das Gefäss auf, und giebt sich zu erkennen. Lässt sich ein Märchenmotiv in eine nüchterne Alltags-Komödie absurder einflechten, geistloser, abgeschmackter und entblösster von jeder Ahnung des Tons, Colorits und einer, dem Charakter- und Intriguen- oder gewöhnlichen Landstreicher-Lustspiel gemässen und darin zulässigen Erfindung? Hiezu kommt das bleierne Pathos, die weinerliche Schwüle, die aus der Situation dieses betrübten Papagenopaars sich entwickelt. Porfiria erschrickt. Prelio fragt nach dem Grund. — Porf. Dass ich nicht todt bin. (Ch' io non son morta). — Prelio beklagt — des Phönix kahlen Bürzel etwa? O nein, dazu ist er ein zu larmoyanter Pinsel und eine zu klägliche Lustspielfigur. Prelio jammert über seine verlorenen Liebesmühen: O fatighe inutili! Porfiria entfernt sich, Verhängnissvolles brütend, und heisst ihn, sie erwarten, düsterräthselhaft vor sich hinmurmelnd: „Ich gebe eher mein Leben preis, als mein Wort.“[1]) Und liebt ihren Mann! und Prelio's Bemerkung, da er allein geblieben, sie sey mehr darüber erschrocken, dass sie ihn lebend vor sich sah, als bei der Meldung seines Todes, trifft den Nagel auf den Kopf. Scene 3. Act III. behorcht er Corebo's Selbstgespräch, des Gatten von Porfiria, und erfährt daraus, dass ihn Porfiria aus Mitleid nach Arabien ge-

1) Perch' io stimo più il mancar di fede, che di vita.

schickt, und in der Hoffnung, dass er nicht wiederkommen würde. Was beginnt nun Porfiria? Als Magd verkleidet, sucht sie einen Arzt auf, und fordert Rattengift, angeblich für die Mäuse, in Wahrheit für sich selbst, um einerseits ihr dem Prelio verpfändetes Wort, andrerseits die Ehe nicht brechen zu müssen von wegen der Vogelsteissfedern. Niemals ist ähnlicher Mäusepfeffer für eine Komödie verkauft worden. Wir weisen blos darauf hin, weil keine Literatur- und Theatergeschichte eine nähere Angabe über Aretino's Komödie enthält, geschweige eine Kritik derselben.[1]) Schwerlich hat einer dieser ehrenwerthen Literarhistoriker die Stücke auch nur gelesen. Es stünde sonst der Widehopf, den sein Zeitalter als einen Phönix bewunderte, längst in seiner Blösse da, und es läge offen zu Tage, dass Aftergrössen nur von Solchen als Wundervögel angestaunt werden, welche Beide nach der Stelle beurtheilen, die Prelio am arabischen Wundervogel kahl gerupft; da denn freilich zwischen letzterem und einem Widehopf, der seinen Prelio gefunden hatte, kein Unterschied wahrzunehmen wäre.

Porfiria nimmt wirklich das Gift, nachdem sie sich mit ihrem Gatten, Corebo, in Versicherungen zärtlichster Liebestreue von erstickender Schwüle und Geschraubtheit überboten. Corebo. Ich werde mich noch mehr grämen, wenn ihr euch zu grämen anfangt über meinen Gram, was ich nicht thun werde, damit ich mich gräme in dem Grade, wie ich mich wirklich gräme[2]) . . . Porfir. Ich könnte wollen, eine Sache nicht zu wollen, die ihr wollen möchtet, dass ich nicht wolle.[3]) In diesem Styl geht es weiter. Eine bereits eingetretene Rattengift-Kolik als Lustspieldialog. Euphuismus, Gongorismus, Marinismus, die drei Trommelsuchten des poetischen Styls im 17. Jahrh., die englische, spanische und italienische, von der Hofmanns-Waldau-Lohensteinschen Tympanitis wo möglich noch übertrommelt, sie

1) Nur E. Ruth deutet den Inhalt einiger auf den Ipocrito bezüglichen Scenen an, ohne des Federnabenteuers zu erwähnen. A. a. O. S. 574 f. — 2) Prel. Io mi dorrò più se voi cominciate a dolervi del mio dolore, che no farò, perchè mi dolga nel modo, che nel suo essere mi duole . . . — 3) Porfir. Ben vorrei poter non voler cosa, che vorresti ch' io non volessi.

finden in jener und andern Scenen Aretino's ihren Mutterschlauch. Im fünften Act erklärt Porfiria dem Prelio: sie sey bereit, ihr Versprechen einzulösen und die Seinige zu werden, wenn er mit einer Leiche vorlieb nehme, da sie Gift genommen. Prelio wimmert Vorwürfe, und enthebt sie ihres Versprechens. Denn für eine Leiche ist er, wie Mephistopheles, „nicht zu Haus.“ Das werde ihm ihre Seele jenseits danken, antwortet die Leiche tief gerührt, und auch nicht ermangeln, seine liebenswürdige Gefälligkeit der Hölle nach Gebühr anzupreisen, so dass sein Ruhm in der Unterwelt der Ehre gleichkommen wird, die seine edle That ihm unter den Lebenden erwerbe. — Prel. Dann will auch ich zur Hölle fahren — mit diesem Entschlusse verlasse ich euch.“ [1]) Hol' euch Beide der Teufel mit eurem „Triumph der Empfindsamkeit“, aber einer so verrückten Empfindsamkeit, wie sie in der Werther-Siegwart-Periode nicht verheerender gewüthet.

Ein Glück für die Komödie, dass sie, Porfiria nämlich, doch nicht an Rattengift stirbt, sondern blos die Komödie. Aus Rücksicht auf diese hatte ihr der Arzt ein Schlafpulver gegeben. Er eilt nun herbei, um dem Prelio die frohe Kunde zu bringen; Prelio eilt damit zu Corebo, dieser zu seiner, ihres Gelübdes nun entbundenen Frau. Porfiria glückselig, Phönixritter und Rattengift zugleich los zu seyn, hat keinen andern Wunsch, als dass Prelio ihre Schwester Sueva heirathe. Inzwischen haben die andern Töpfe oder Töchter des Lisio jede ihren Deckel gefunden, nachdem sie aus dem elterlichen Hause entwichen waren, um den Deckeln nachzulaufen. Tansilla und Porfiria sind mit ihren Männern wieder verbunden, Tansilla's Anbeter, Tranquillo, heirathet die Angizia. Porfiria's mausender Federn-Ritter die Sueva, und ein süsser Conditor-Pinsel, Namens Zefiro, vermählt sich mit der jüngsten Tochter, Annetta. Der Hypokrit aber, der scheinbare Scheinheilige? Ist die überflüssigste Figur im Stücke, und insofern nur ein Heuchler und Gleissner, weil er

1) Porf. . . . ma perchè morendo non posso rendervene una continua frequenza di grazie, ma farà l' anima l' offizio che dovea fare la lingua, ella notificando agl' inferi la qualità de la cortesía, v' acquisterò tanta lode appresso di loro, quanto appresso de' viventi cosi notabli atto dee acquistarvi.

die Hauptperson der Komödie zu seyn vorgiebt, und doch nichts thut, als den übrigen Personen zwischen die Beine laufen, dass sie alle Nasenlang über ihn stolpern. Der einzige Spruch Salomonis, den er, als Hausorakel des alten Lisio, diesem auf den Lebensweg mitgiebt, kommt allen Andern spanisch vor. Denn er ist wirklich spanisch, und lautet: todo es nada, „Alles ist nichts," womit Lisio das Publicum heimschickt. Todo es nada müsste auch die Commedia von Rechtswegen heissen; um so mehr, da sich Lisio während des Stückes verdoppelt, indem er seinen verschollenen Zwillingsbruder, Bizio, wiederfindet, der ihm so ähnlich sieht, wie ein Zero dem andern. Aber ein Schock Zero's als Zwillingsbrüder, multiplicirt mit einander, giebt immer nur Todo es nada als Totalsumme, wie die Scenen beweisen, wo die beiden Zwillingsbrüder von Allen und Jedem durchweg und immer wieder verwechselt werden um nichts und aber nichts, als zur blossen Qual und Verzweiflung des Lesers; des einzigen, der das Stück seit dessen Darstellung in Bologna (1537) durchgelesen. Wir meinen den Verfasser dieser Geschichte, der nur, aus Rücksicht auf seine Leser, dieser tödtlich-langweiligsten aller Menächmen-Komödien nicht erlegen.

Dafür — nicht wahr? — Dafür wird unser Leser der barmherzige Samariter seyn, und uns die umständliche Aufwickelung des verfitzten Knäuels in Aretino's vierter Commedia,

La Talanta,

erlassen, und sich mit der summarischen Angabe begnügen, dass die Talanta eine Erzh—. Erfährt auch noch der gute Leser, dass besagte Talanta von ihrem Anbeter, dem Capitano Tinca aus Neapel, eine junge Sklavin zum Geschenk erhalten, die sich aus dem Knäuel als junger Mensch entpuppt, welcher junge Mensch sich als des Tinca Schwiegersohn enthüllt: so wittert jetzt schon der gute, durch so manche thrasonische Buhlkomödie gewitzigte Leser, wess Geistes Kind die Intrigue auch in dieser Talanta-Komödie seyn mag. Hört dann der kundige, durch Schaden klug gewordene Leser von einem Nebenbuhler oder Lieutenant des Capitän Tinca bei der General- und Regiments— Talanta; hört er von einem Vergolo aus Venedig: was gilts, der

kluge Leser mit der feinen, in Terenzen's „Eunuch" geschulten Nase riecht auch sogleich Lunte, und merkt dem Vergolo das Paroli-Geschenk an, das er, als Nebenbuhler, der Talanta doch machen muss? Und merkt es, noch bevor er vernimmt, dass beregtes Rivalengeschenk in einem jungen Sklaven besteht, der als ein zum Negersklaven gemohrtes Weibchen sich entrusst; dem Eheweibchen von Vergolo's Sohn. Jeder Zoll dieses seine Schwiegertochter zum Mohren von Venedig in der Absicht schwärzenden Mohrenfärbers von Venedig, um seine Hausehre im Bette einer H . . . zu ersticken — jeder Zoll ein beschmutzt-schwarzer Peter Aretino. Was uns aber der schwarze Peter noch ferner weiss machen will, übersteigt die Combination des scharfsinnigsten Lesers. Sklavin-Schwiegersohn und Negersklave-Schwiegertochter wären Beide der Talanta davongelaufen. Ein dritter Nebenbuhler des Neapolitaners Tinca und des Venezianers Vergolo, der Römer Armileo spiele nur den Rivalen und buhle nur scheinbar neben, aus Liebe zur schönen Sklavin der Talanta: aus Liebe also zu Tinca's Schwiegersohn. Armileo begegnet einem Blando, der seine als junger Mensch verkleidete Tochter, Oretta, bei sich hat. Armillo glaubt in dieser die der Talanta entlaufene Sklavin (Tinca's Schwiegersohn), seine Geliebte, zu erblicken. Oretta ist aber nur die Schwester des Sklavin-Schwiegersohns, welcher der Bruder des Mohren von Venedig, der Frau nämlich von Vergolo's Sohn, der schwarzgefärbten Schwiegertochter folglich des Vergolo. Die drei Vexirdrillinge sind also zusammen ächte Kinder des Blando, und noch ächtere Ausgeburten von Aretino's hirnverbranntem Schädel. Da Tinca's Schwiegersohn schon vergeben, und der Mohr von Venedig sich zu Vergolo's Schwiegertochter weiss wäscht: bleibt dem Römer nichts übrig, als der Oretta die Jungenkleider aus- und die Brautkleider anzuziehen. Die ausgepichte Talanta, deren Fässchen bis auf die Hefen eingetrocknet, findet gleichwohl noch einen Heber für die Hefen in einem von ihr wie ein Hund behandelten und daher auch hundetreuen Liebhaber, Namens Orfinio, der Heinrich Heine's Wahlspruch zu dem seinigen macht: „Das Weib oder Mädchen, das von ihm geliebt werden will, muss ihn en Canaille behandeln."

Das Gegenstück zu diesem auf den Hund gekommenen und

auf die Hundebehandlung verbissenen Liebhaber ist der Held in Peter Aretino's fünfter und letzter Komödie:

Il Filosofo,

„Der Philosoph." Nicht als ob dieser Philosoph kein Hund wäre; im Gegentheil; ohne ein Diogenes zu seyn, erweist sich Plataristotile als Hund comme il faut, näher als vollendeter Damenhund, von dem er aber nur die Bissigkeit und die Keifsucht hat, und beides nicht im Dienst der Frauen, nicht pro aris et focis der Weiber, sondern als weiberfeindlicher Beller und Beisser vom Schlage seines Vorgängers Ambrogio in Aretino's Marescalco. Den Hass gegen das ganze Geschlecht lässt Plataristotile an seiner Frau darin aus, dass er sie zu Tode langweilt. Der schlimmste aller Cyniker ist ein Diogenes als Haushund, der wie eine Xantippe keift. Aber selbst dazu ist Plataristotile zu viel Pedant: er keift gegen die Weiber, seines insbesondere, meist nur seinem Diener, Salvalaglio, zu Gehör, mit dem er fast durchweg gepaart auftritt; eine scenische Monotonie, der kein noch so buntes Potpourri von Incidenzen, Episoden und Zwischenhandlungen, womit auch diese Komödie so vollgestopft ist, dass sie aus allen Nähten platzt, auch nur einen Schein von Abwechselung zu geben vermöchte. Die Contrastfigur zu dem Filosofo, ein Juwelenhändler, Boccaccio, aus Perugia, den seine Passion für die Weiber, worunter die Courtisane Tullia, in schlimme Händel verwickelt, — dieser Boccaccio steht so ausser aller Berührung mit der Hauptfigur, dass der Antagonismus bis auf die Absicht des Dichters verwischt wird. Unter andern wird er Nachts von drei Dieben angehalten, die ihn zwingen wollen, in ihre Zunft einzutreten, als die umfassendste und universalste aller Zünfte, da ihr alle Stände, selbst die grössten Herren angehören, die, wenn auch im Stehlen Stümper, sich desto besser auf Plündern und Rauben verstehen. [1]) Die Episode wäre für eine Satire zu trivial, geschweige für ein Lustspiel. Schliesslich fallen die zwei

1) Ladri — perchè in ogni arte è ladrería . . . solo i signori, che non rubano, ma saccheggiano, non se ne intendono. (Att. III. Sceneneintheilung fehlt. Teatro antico Vol. IX. p. 321.)

Hälften derart auseinander, dass der Juwelenhändler, den die Courtisane ausgeplündert und an die Luft gesetzt, überdrüssig so vieler Unannehmlichkeiten, statt den Weibern, seinem Geschäfte nachgeht, und der Filosofo sich mit seiner Frau aussöhnt, seine ganze Philosophie in die Schlussmoral zusammenfassend: Man müsse mit allen Fehlern und Schwächen der Frauen, in Erwägung der Leiden, die sie während ihrer Schwangerschaft und ihrer Wehen ertragen müssen, Nachsicht üben. Das crève-coeur seiner Frau, Madonna Fessa, rührte eben nur davon her, dass ihr Mann zu anhaltend über seinen Schmöckern lag, um Anlass zu solcher Erwägung, zu solchen Leiden und zu solcher Nachsicht zu geben.

Wie gering indessen auch der Kunstwerth dieser Komödie — der Komödien des Aretino überhaupt — anzuschlagen, so dürfte sie dennoch, nächst dem Marescalco, hinsichtlich der Komik und Figurenzeichnung, ihren Mitschwestern den Rang ablaufen. Die Scene z. B., wo der Kaufmann Boccaccio von den Häschern im Eimer aus dem Brunnen gezogen wird, in den ihn die Diebe hinuntergelassen, um sich erst zu waschen, bevor es ihnen möglich, in seiner Gesellschaft das Grab eines Bischofs zu plündern, wäre nicht übel, wenn die hinterherfolgende Plünderung des Grabes nicht der Nagel zum Sarge des dritten Actes wäre. Boccaccio steigt im Hemde aus der Gruft mit einem Karfunkel, den er dem Leichnam des Bischofs abgezogen. In diesem Zustande führen ihn seine Wirthschafterin Mea und die Gastwirthin Betta nach Haus. Damit verschwindet er aus dem Stücke. Grotesk-komisch ist auch die Scene, wo der Philosoph den Liebhaber seiner Frau eingeschlossen zu haben glaubt, und aus dem Verschlage die Stimme seines eingesperrten Esels vernimmt, der als dramatische Person die Scene mit seinem Yanen eröffnet, in Gegenwart von Frau und Schwiegermutter, die den Philosophen verhöhnen. Letztere sind, nebenbei gesagt, gutgezeichnete Frauenfiguren aus dem Bürgerstande. Auch den Diener des Philosophen, den Salvalaglio, könnte man loben, wenn man ihn für keine Wiederholung des Guardabasso im Ipocrito halten müsste. Aretino's Diener sind zwar keine Nachahmungen der servi des lateinischen Lustspiels; werden aber unangenehm durch die stehende Manier, mit dem Anschein, die Aeusserungen ihrer närrischen

Herrn als Orakelsprüche zu bewundern, sich über dieselben ungebührlich lustig zu machen.

Aretino konnte berufen scheinen, der classisch-italienischen Hofkomödie die Volkskomödie, oder das national-bürgerliche Lustspiel entgegenzusetzen, wenn derber, satirischer, oft unfläthiger Witz und dialogische Fertigkeit im Verein mit Unwissenheit und Unbildung zu einem solchen Lustspiel hinreichte. Am unfähigsten dazu machte ihn aber seine bodenlose Unsittlichkeit, seine Laster, die ihn zum niedrigsten Schmeichler der Grossen entwürdigten, und ihn, als seine eigene Geissel, in deren Dienstbarkeit hineinpeitschten, während seine prahlerische Frechheit sich das Ansehen gab, Hof und Höflinge als „freier Mann" verspotten zu können. Eine Zwittergeburt von gemeiner Bedientenseele und schwelgerischen Gelüsten, vereinigte er, als Bastard eines Edelmannes und einer Lustdirne, die Laster von Beiden: die Genusssucht, die noblen Passionen des Hofschranzen mit der Wegwerfung und Feilheit der gemeinen Strassenläuferin. Diesen Stempel verräth sein Talent, verrathen seine Komödien, die von der Hofkomödie die Unsittlichkeit, den schmutzigen Skandal und den Unzuchtskitzel zu eigen haben, während sie von der Commedia dell' arte, welche, durch Lohnspieler dargestellt, gleichzeitig neben der classischen, von vornehmen Dilettanten gespielten Komödie, als Volkskomödie einherging, den Stegreifcharakter in der Zerfahrenheit der Handlung und in der episodischen Buntheit der Scenenfolge zur Schau tragen.

Eine Mittelstellung zwischen der römisch-italienischen Hofkomödie und den geistlichen Spielen, den sogen. Rappresentazioni, welche ihrerseits, als Farse, eine solche Stellung zwischen Hof- und Volksschauspielen behaupten, dürfen wir einer Komödiengattung zuweisen, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrh. in Florenz aufkam, und für diesen Zeitraum das bürgerliche Lustspiel vertreten mochte. Wie die Aretino-Komödie die verwerflichen Eigenschaften der Hof- und Stegreifspiele vereinigt, so erstrebte diese Florentinische bürgerliche Komödie eine Mischung aus den Vorzügen der classischen Hofkomödie und der geistlichen Spiele oder Farse. Als ihre Hauptrepräsentanten sind G. B. Araldo und Jacopo Nardi zu nennen. Giov. Battista

dell' Ottanajo, gen. l'Araldo, war der Erste, welcher in Florenz das Komische von dem geistlichen Inhalt der Feste oder Mysterien schied, und dasselbe als Schule und Sporn für sittliche Wirkungen brauchte.[1]) Araldo's Bestreben ging dahin, die römische Komödie, die wieder eingeführt werden sollte, zu reformiren, ihr eine sittlich-bürgerliche Tendenz zu geben. Diess wollte Araldo dadurch erreichen, dass er entweder die alte Lustspielfabel, wenn er sie beibehielt, von allen Anstössen und allem für seine Zuschauer Ungeniessbaren befreite, wie z. B. in seiner Commedia: „I due Rivali" (Die beiden Nebenbuhler); oder indem er den Fabelstoff selbst umgestaltete, und ihn den gangbaren Sitten anpasste, wie das in seiner Commedia „L' Ingratitudine"[2]) (Die Undankbarkeit) der Fall ist. Hatte Araldo einen heiligen Stoff zu behandeln, flocht er das komische Element mit ein, doch so, dass es, nicht wie sonst in den geistlichen Dramen, episodisch, sondern mit den politischen und religiösen Leidenschaften wie in seinem San Giovanni, verbunden auftrat.[3]) Die Neuerung ist nicht blos für das italienische Drama; sie ist für die bürgerliche Komödie überhaupt von Bedeutung. Araldo's Richtung läuft mit der unseres Hans Sachs parallel, den wir als den Vater der deutschen Bürger-Komödie betrachten dürfen.

Araldo's Commedia I due Rivali bewegt sich um das Schlussergebniss: dass Filogenia, um welche sich die beiden Nebenbuhler, Panfilo und Licurgo, bewerben, als Pan-

1) Fu quegli che primo in Firenze pubblicamente divise il Comico dalle feste, e lo indirizzò a essere scuola e pungolo di morale. Palermo a. a. O. p. 505. — 2) Commedia della Ingratitudine composta per messer Giov. Bat. di Christophano Araldo della excelsa Signoria di Firenze. Trägt auf dem letzten Blatte die Jahreszahl MDXXVI. Die Fabel ist sehr einfach: Ein edler Bürger, Gualtier, überhäuft einen Bettler, den er zu seinem Freund erkoren, mit Wohlthaten. Durch Glückes Wechsel kommt der Bettler, Ulivieri, zu Vermögen, und verarmt der edle Gualtier, den der undankbare Ulivieri seinem Schicksal überlässt. Eine neue Wendung des Glückes stürzt den Ulivieri wieder in Armuth, und erhebt den Gualtier. Der Edelmüthige löscht die Undankbarkeit des Ulivieri aus seinem Schuldbuch, und versenkt sie in Wohlthaten, wie in's Meer der Vergessenheit. — 3) questo (il comico) si congiungesse alle passioni politiche e religiose. Palermo a. a. O.

filo's Schwester ermittelt wird. Das Motiv, wie Jeder auf den ersten Blick sieht, ist dasselbe, wie in Goethe's „Geschwister.“ Beide Stücke gleichen sich auch hierin, dass bei Araldo, wie bei Goethe, die Entdeckung nicht mittelst einer äusserlichen Intrigue oder durch einen Komödien-Zufall erfolgt, sondern aus dem Widerstreit der beiden Bewerber und ihrer Verhandlung darüber, in ächt dramatischer Weise hervorgeht. Das Stück ist in fünf Acte abgetheilt; die Acte in Scenen, aber sehr wenige und kurze. Der erste Act hat drei, der zweite und dritte fünf, der vierte vier, und der fünfte drei Scenen. Terzinen, Ottaven und siebenzeilige Strophen sind mit eilfsilbigen Versen (Hendecasyllaba) untermischt. Abweichend von der Auflösung in Araldo's I due Rivali geschieht die Entdeckung in Jacopo-Nardi's 1513 aufgeführter Commedia: „Due felici Rivali,“ welche das gleiche Fabelmotiv behandelt, in Folge einer hinzutretenden Person, eines Menedemo, durch dessen Mitwirkung es an den Tag kommt, dass die von Callidoro und Corino geliebte Panfila des Callidoro Schwester ist. Nardi steht noch in seinen „Zwei glücklichen Nebenbuhlern,“ hinsichtlich der Intriguenlösung, auf dem Boden der Plautus-Terentianischen Komödie, wogegen die Entwickelung bei Araldo mehr eine innerliche ist, und aus dem Antagonismus der Betheiligten und ihrer Leidenschaft sich vermittelt. Demgemäss verhalten sich auch die Charaktere. Der Panfilo des Araldo ist ein Liebhaber von Petrarkischer Stimmung; der Corino des Nardi vom Schlage eines verliebten Jünglings bei Plautus oder Terenz. Auf Palermo's nähere Ausführungen verweisend, wollen wir der bereits erwähnten, von den Litteratoren viel genannten, aber, bis auf Palermo, wenig gekannten, von Jac. Nardi zwischen 1509 und 1512 verfassten Commedia, Amicizia, einige Worte gönnen.

In derselben findet sich nur eine Act- keine Scenen-Eintheilung. Von dem Prolog war schon die Rede. Das Argument ist in versi sciolti (reimlosen Hendekasyllaben).

Erster Act. Der Parasit Ergastilo erzählt dem Lico, Diener des Lucio, eines römischen Jünglings, dass er aus Sicilien komme, wo er seinen mittellosen Herrn verlassen, um sich hierher, nach Athen, zu begeben, weil er vernommen, dass Lucio

dahin zurückgekehrt sey. Darauf deutet Lico dem Parasiten an, in welcher Weise sich sein Herr Lucio mit Panfila vermählte; lässt sich dann über das Verächtliche des Parasitenberufes aus; erst in Gegenwart des Ergastilo, dann in einem Selbstgespräch. Nachdem er den Landsmann und Freund seines Herrn, den Massimo, dem Lucio, der ihn erwartet, zugeschickt, stellt Lico Betrachtungen über den Ungrund des Sprüchwortes an, dass alte Freundschaft mehr als eine junge vermöge, da sich des Atheners Eschino noch junge Freundschaft für Lucio darin auf's überzeugendste kundgab, dass Eschino seine geliebte Gattin dem Lucio überlassen. So viel erfahren wir aus dem ersten, in gemischten Ottaven geschriebenen Act.

Zweiter Act. Lucio erzählt in Ottaven dem Massimo in Gegenwart des Parasiten Ergastilo von seiner Hochzeit, seiner Liebesbewerbung um Panfila, von des Eschino, seines Gastfreundes, Opferfreudigkeit, der ihm zu Liebe der theuren Gattin entsagt, und trägt dem Massimo auf, für den Hochzeitsschmauss zu sorgen.

Der Parasit jubelt:

Ich will singen,
Tanzend schwingen,
Jauchzend springen.
Nicht vermag ich mich zu zähmen,
In dem Herzen all' die Lust;
Aus der übervollen Brust
Lass ich frei die Wonne strömen.[1])

Schwelgt in dem Anblick von Lico, der mit dem Geflügel dahertragenden Koch erscheint. Lico nimmt die Tauben in Empfang, der Schmarotzer die Hühner, in Seligkeit ob der Braten-Sauce schwimmend, worin alsbald die seligen Hühner schwimmen

1) Io vo cantare,
Io vo ballare,
Io vo saltare.
Poiche dentro al mio core
Tanta letizia abonda,
Che trabocca ogni sponda
E versa fore.

sollen, und gehen in's Haus, um dem dritten Acte Platz zu machen.

Dritter Act. Im Zwischenact wird die Hochzeit abgehalten; reist Lucio mit der die Seinige gewordenen Gattin seines Freundes Eschino in die Heimath nach Rom, woselbst auch schon dieser beim Aufziehn des Vorhangs als Bettler eintrifft, und zweifelhaft, ob er den Freund, Lucio, aufsuchen soll. Darüber kommt der Parasit, verwünschend in terze rime den Erfinder der Uhren, nach denen er sich mit seinem Appetit richten muss:

O sole, o sol, se tu fossi digiuno
Come io, che sento il corpo mi gorgolia,
Avanti sera il ciel faresti bruno.

O Sonne, wärest du wie ich so nüchtern,
Der schon vor Hunger hört den Magen knurren:
Vor Abend wichest du den Himmelslichtern.

Eschino fragt ihn nach Lucio's Wohnung. Der Parasit zeigt ihm ein anderes Haus, aus Furcht, der Strolch könnte ein Schmarotzer seyn. Der genarrte Eschino beklagt das Geschick der Armen, die man nur zum Besten halte. Er sieht den Lucio mit Massimo kommen, dem Ersterer Juwelen vorzeigt, mit der Aufforderung, sich einige davon für seine Frau auszusuchen. Eschino hält sich bei Seite, in der Erwartung, ob der Freund ihn wohl erkennen würde. Eschino glaubt, Lucio wolle ihn nicht bemerken, und zieht sich, da es inzwischen dunkel geworden, in eine Höhle zurück. Unmittelbar darauf betreten zwei Räuber, in heftigem Zank über die gemachte Beute, die Höhle. Ihnen auf dem Fusse folgt der

Vierte Act. Während des Zwischenactes hat der Räuber Furio seinen Genossen Celago im Streit umgebracht. Da man Eschino allein bei der Leiche findet, wird er als Mörder festgenommen. Des Lebens überdrüssig, geht er mit Freuden dem Tode entgegen. Lico, der dazu kommt, erkennt ihn, und eilt, seinen Herrn davon zu benachrichtigen: doch ist Lico selbst in Zweifel, ob Eschino der Mörder oder nicht. Lucio stürzt auf's Gericht, um sich als den Mörder anzugeben, und den Freund zu befreien. Lico glaubt, diesen Entschluss seiner Herrin anzeigen zu

müssen. „Zitternd wie ein Blatt am Baume“ vernimmt Panfila die Nachricht; will auch sterben, da ihr Gemahl den Tod suche, und fällt in Ohnmacht. Massimo und Lico besprengen sie mit Wasser. Ersterer lässt sie in's Haus tragen; er selbst eilt auf's Tribunal, und nennt sich als den Mörder, in der Hoffnung, die vielerlei Angaben werden den Richter so verwirren, dass er über keinen das Todesurtheil werde sprechen können. Nun erscheint, von Gewissensbissen hergetrieben, der wirkliche Mörder, Furio, im Verhörzimmer, aber erst im

Fünften Act, und kurz bevor der Parasit eine Jammerklage über das gestörte Hochzeitsmahl angestimmt, so kläglich, als drehe ihn der Koch am Spiess bei langsamem Feuer, statt der Hühner und Tauben. Nun erst, nachdem er seinen Klaggesang geendet, kommt Lico angerannt, mit der Meldung, der Räuber Furio hätte sich als Mörder bekannt. Lico auf dem Sprung, die Botschaft der Herrin zu bringen, wird von dem auf Botenlohn erpichten Parasiten überholt. Mittlerweile sind die vier Mörder zusammen herbeigeeilt, die drei selbstangeblichen, Massimo, Lucio und Eschino mit dem wirklichen Mörder, den vom Cesare begnadigten Furio. Lucio bietet dem Eschino seine Schwester als Ehegattin nebst der Hälfte seines Vermögens an, und der Räuber und Mörder Furio wird, als Dritter oder Vierter im Bunde, in den Freundschaftskreis mit aufgenommen. Lico erhält die Freiheit. Der Parasit entlässt das Publicum.

Nardi's Amicizia ist Boccaccio's 97ste, in Acte und Scenen abgetheilte und dialogisirte Novelle. Die edlen, rührenden Motive und dass sie von jedem Schelmen- und Hetärenintriguenschmutz frei, prägen ihr den Charakter einer ehrbar-unlustigen, unverfänglich spasslosen und anständig langweiligen bürgerlichen Komödie auf. Ein geistreich-komisches und zugleich gesittetes Lustspiel, voraus ein bürgerliches, gehört zu den seltensten Constellationen der Bühne. Bis jetzt hat uns die italienische Komödie keine solche Conjunction gezeigt. Sehen wir, was sich aus den folgenden Jahrzehnten des 16. Jahrh. noch Mittheilenswerthes darbieten mag, um dann mit der eigentlichen Volkskomödie, der Stegreif- und Masken-Komödie, der italienischen Atellana und Tabernaria, das ital. Lustspiel des 16. Jahrh. abzuschliessen. Doch dürfen wir es bei der blossen Erwähnung der überall an- doch nirgend vorgeführten Komödie

La Floriana, nicht bewenden lassen[1]), nachdem Palermo den Inhaltsauszug des jedenfalls berücksichtigenswerthen Stückes gegeben Die Commedia verdient einige Beachtung, schon ihres Alters wegen. Quadrio nennt sie die älteste Commedia oder Farsa, von welcher Erwähnung geschieht. Sie ist in Terzinen geschrieben, mit Ottaven und andern Versarten vermischt. Nach der Rohheit der Sprache zu schliessen, setzt Quadrio hinzu, dürfte sie im Anfang des 15. Jahrh. verfasst seyn.[2]) L. Riccoboni giebt sogar das Jahr an, über welches hinaus ihre Abfassung nicht gesetzt werden könne[3]), nämlich 1400. Sie wäre demnach eine Zeitgenossin des Petrarca und Boccaccio, und fast einhundert Jahre älter, als Bojardo's Timone, und würde, im Gegensatz zu der „classischen" Commedia, die Reihe der Novellen-, Abenteuer- oder romantischen Komödie eröffnen. Gegen das angebliche hohe Alter der Commedia Floriana hat Tiraboschi gerechte Zweifel erhoben.[4]) Jedenfalls gehört sie zu den frühesten ihrer Gattung, und wir schalten sie an dieser Stelle ein, weil die Novellen-Komödie, wozu auch Nardi's „Amicizia" gehört, eine Unterart des bürgerlichen Schauspiels bildet; wie denn die Novelle überhaupt das Epos des Mittelstandes, die Genremalerei des bürgerlichen Familienlebens, die Rhapsodien der bürgerlichen Fahrten vorstellt. Der bedeutendste Bürgerstaat Italiens, der florentinische, ist daher auch die Ursprungsstätte der Novelle und des eigentlich bürgerlichen Lustspiels.

La Floriana.

„Von unbekanntem Verfasser, aber unzweifelhaft einem Toscaner."[5]) „Commedia Floriana neuerdings gedruckt in Florenz und sorgfältig verbessert durch Bartolomeo de Zanetti aus Brescia 1518."

Erster Act. Erste Scene. Florio und Ligurgo. Florio bedenkt für sich die Eitelkeit der menschlichen Dinge und Mei-

1) S. oben S. 244. — 2) A. a. O. Vol. III. p. 62. — 3) La Comédie Floriana ne peut pas avoir été composée plus tard que vers 1400. Hist. du Th. Ital. I. p. 32. — 4) Vgl. oben S. 244. — 5) D'ignoto autore, ma toscano per certo. „Comedia Floriana, nuovamente impressa in Florentia, e diligentamente emendata per Bartolomeo de Zanetti da Brescia 1518." Palermo p. 537 ff.

nungen, und folgert daraus, der Mensch müsse nach seinem wahren Wohle trachten. Er ist daher entschlossen, die Liebesleidenschaft zu fliehen. Sein Diener Ligurgo, der unbemerkt horcht, spottet darüber abseits. Florio fragt, wer da murmelt; trägt ihm auf, während seiner Abwesenheit auf seinem Landgut, das Haus zu hüten. Ligurgo voller Freude über die Entfernung seines Herrn kommt angetrunken mit einer Flasche im Arm. Ein anderer Diener, Lio, fragt nach Florio.

Lig. Ich glaub, es sey
Bei ihm ganz richtig nicht im Oberstübchen,
Und dass es spukt in seiner Phantasey.
Lio. Wie so denn?
Lig. Weil Valet er sagt dem Liebchen,
Um zu studiren fessellos und frei.

Lig. Credo ch'ei sia
Andato col cervello un poco al bagno
Egli è entrato in una fantasia.
Lio. Di che?
Lig. Di non guardar mai donna in viso
Per darsi meglio alla filosofía.

Zweite Scene. Eschino, Antifo, Lesbia, Dorio, Lio e Gemma. Die als erste Scene bezeichnete Scene besteht eigentlich aus drei Scenen. Eine weitere Eintheilung in Scenen findet sich nicht in der Komödie.

Eschino und Antifo auf einem Spaziergange im Gespräch über die Reize der Lizia, vor denen Eschino den Antifo warnt. Die Zofe Lesbia bemerkt ihrer Herrin Lizia, wie gross die Zahl ihrer Anbeter:

„Gefährlich würde Heil'gen deine Schönheit.
La tua bellezza struggerebbe i santi.“

Verse elfsilbige mit sechssilbigen verbunden. Lizia sagt, bevor sie sich in Liebe hingeben würde, müsste sie sich erst von der Aufrichtigkeit der Zuneigung überzeugen. Lesbia:

„Gott Amor, Herrin, achtet nicht Gesetze.
Amor non serba, o gentil donna, legge.“

Lizia. „Die Kluge entdeckt bald tausend Mittel und Wege“

mille be' tratti. Lesbia. Man müsse die Zeit abpassen und dann das Netz zuziehen, wenn der Vogel sich eingestellt.

Dorio, ein junger Edelmann, vom Anblick der Lizia gefesselt. Er drückt das bergamaskisch gegen seinen Diener Lio aus. Lio verspricht seinem Herrn seine Mitwirkung. Im Stillen nimmt Lio sich vor: Den Vogel gehörig zu rupfen. Macht sich an Lizia's Zofe, Gemma, mit Liebeleien. Diese hält ihn kurz. Er wünscht von ihr Zutritt zu Lizia, wegen des Dorio.

Gehen in's Haus.

Zweiter Act. Florio, der eine Zeit lang einsam auf dem Lande zugebracht, will diese Lebensart aufgeben. Lio bringt seinem Herrn günstige Antwort von Lizia. Nur müsse er es an reichen Geschenken nicht fehlen lassen. Lizia tritt mit vielen Dienerinnen aus dem Hause und ladet Dorio zu sich in ihren Garten. Begegnet Florio; der Liebesgott erscheint und schiesst auf beide Liebespfeile. Florio bedauert, von Liebesschmerz ergriffen, dass er seine Einsamkeit verlassen. Bittet Rath und Hülfe von Ligurgo, der betrunken aus der Kneipe kam. Ligurgo spottet darüber, und rathet ihm wieder auf sein Landgut zu gehen. Doch verspricht er ihm seine Verwendung. Lizia, liebeswund, fleht knieend Gott Amor an:

Der neue Lichtglanz, den mein Herz gewahret,
Er winkt mit seiner Augen holdem Leuchten
Mir hin zur Treue, die er offenbaret.
Anmuth entsprosst der Brust, so will mich deuchten.
Lass Amor jetzo dein Geschoss ihn treffen,
Wenn deine Pfeile ihn noch nicht erreichten.

Questo nuovo splendor che il mio cor vede
Col vago lampeggiar de' suoi begli occhi
Mi chiama dolcemente alla sua fede.
Par che la grazia dal suo petto fiocchi;
Però, benigno Amor se non l'hai preso,
Deh, fa che presto il tuo bel dardo il tocchi.

Sie theilt sich ihrer Zofe Gemma mit. Diese sieht den Parasiten kommen, erfährt von Florio's Liebe und bringt der Herrin die trostvolle Nachricht.

Dritter Act. Dorio, der die Unterredung zwischen Gemma und Ligurgo heimlich mit angehört hatte, begegnet seinem Diener

Lio, und erzählt ihm das Vorgefallene. Lio tröstet ihn mit der Hoffnung, er werde den Ligurgo für ihn zu gewinnen wissen mit einem Geschenke. Lizia erfreut über die Nachricht, dass sie Florio liebe. Lio ladet den Ligurgo zu Tische. Beide treffen mit Dorio zusammen; dieser giebt dem Ligurgo Geld, und Ligurgo verspricht, seinen Herrn zu verrathen; ihn in ein Gehölz zu locken, und dort, ausgeplündert, zurück zu lassen. Lizia bestellt bei ihrem Koch eine Mahlzeit. Lig. auf dem Wege nach Lizia's Haus überlegt seinen Plan: bei Lizia vorzugeben, Dorio habe den Florio eingesperrt und dessen Kleider angezogen, um zu Lizia's Mahlzeit zu kommen, dass Lizia den Dorio festnehmen lasse. So würde sein Herr Florio unbekleidet im Wäldchen umherirren, und Dorio eingesperrt sitzen.

Vierter Act. Lizia hält das Gefängnisszimmer für Dorio schon bereit. Ligurgo kommt ganz freudig aus Lizia's Haus über seinen gelungenen Betrug. Trifft auf seinen Herrn, erfreut ihn durch die erlogene Nachricht, dass ihn Lizia mit liebender Ungeduld erwarte. Sie machen sich zusammen auf den Weg. Ueberfall im Wäldchen (zwischen Rom und Neapel) auf Florio. Dieser wird bis auf's Hemde ausgezogen. (Der Ueberfall bleibt unsichtbar.) Dorio zieht Florio's Kleider an, und eilt in Lizia's Haus zur Mahlzeit. Actschluss.

Fünfter Act. Dorio sitzt im Loche. Lizia heisst Ligurgo nun den Florio holen. Ligurgo auf dem Wege rühmt sich seiner Listen. Florio im Hemd singt im Wäldchen ein Klagelied in einer Petrarchischen Sestina. Lizia merkt nun den Betrug des Ligurgo und stürzt wie wahnsinnig auf die Strasse mit aufgelöstem Haar, ihr Leid in einem Sonett klagend. Ruft ihre Zofe Gemma (Ottava). Beide gehen auf gut Glück Florio aufzusuchen. Lig. geht Dorio aus der Haft befreien und will den Vorfall auf Lizia's Rachsinn wegen Florio's schieben. Dieser läuft im Hemde nach Neapel, wo er sich als Diener bei einem Edelmann Luzio verdingt. Lio, unterrichtet von Ligurgo's doppeltem Verrathe, will ihn vergiften. Lizia und Gemma setzen ihre Fussreise fort, Florio suchend. Ligurgo hat den Dorio aus der Haft befreit und macht sich über ihn lustig, indem er dessen Bergamaskisch nachspottet. Erblicken Lio vor dem Hause trinkend. Lio reicht dem Ligurgo einen Becher. Li-

gurgo trinkt das Gift, das augenblicklich wirkt. Ligurgo schwillt auf (Ligurgo gonfia), bekommt Krämpfe, bekennt seine Schurkereien und stirbt."

Sechster Act. Lizia kommt in Neapel an, erblickt den Florio in der Thür von Luzio's Hause, des Vaters der Lizia. Sie äussert sich gegen Gemma über die grosse Aehnlichkeit dieses Dieners mit Florio. Se l'ardente desio non mi transporta. „Wenn ich vor Sehnsucht noch bei Sinnen bin." Um Gewissheit zu erlangen, spricht ihn Lizia um eine Gabe für ihr von der Wanderung erschöpftes Mädchen Gemma an.

Lizia. Bei Gott und Jener bitt ich dich, o Bester,
Um die in treuer Liebe du gefreit.
Florio. Wer war denn Jene, sag mirs, liebe Schwester?
Lizia. Die mit dir spricht und die dein Blick erfreut.
Die fest an dich sich schmiegen möcht' und fester,
Und kaum sich aufrecht hält vor Müdigkeit.
Florio. Bist, Holde, Lizia du?
Lizia. Einst war ich hold,
Und bin's, sobald mein Florio nur gewollt.
Florio. Erheb das Antlitz — ja, du bist es, ja,
Du meines Lebens Trost und einz'ge Stütze.
Ach stehst du so ermattet vor mir da?
Kaum weiss ich, ob ich wirklich dich besitze.
Lizia. Dein Liebesschwur war mir als Engel nah,
Dass er auf meiner Wand'rung mich beschütze.
Geliebter mein, — o halte mich — ich sterbe.
Der Sehnsuchtstachel tödtet mich, der herbe.

Lizia. Prima per Dio tel chieggo, e poi per quella,
Che tu amasti già con tanta fede.
Florio. Dimmi, chi fù costei cara sorella?
Lizia. Fu una che ti parla e chi ti vede.
Amor dagli occhi suoi la fe ribella,
Ecome vedi non si regge in piede.
Florio. Se tu Lizia gentil?
Lizia. Gentil fui già
E sarò, se il mio Florio vorrà.
Florio. Alza la fronte . . Ohi mè, che l'è dessa!
Dolce sostegno della vita mia,
Ohi mè, che ti veggo si difessa,
Che appena che io cognosco chi tu sia.
Lizia. La fede dolcemente a te promessa

Mi ha mosso a seguitar la lunga via.
O dolce Signor mio, tienmi ch'io moro,
Chè troppo strugge un bramato tesoro!

Ihr Vater Luzio tritt hinzu mit seinem Diener Lebio. Luzio wundert sich gegen seinen Diener über Florio, der ein Mädchen in den Armen halte, und frägt Florio, wer sie sey. Er nennt ihren Namen; es sey die, um derentwillen er sich als Diener vermiethet. Luzio fragt, was für eine Lizia? Diese erzählt: sie sey als kleines Kind geraubt, und von einer florentinischen Dame gekauft worden, die ihr im Sterben die Freiheit schenkte. Berichtet dann, wie sie Florio kennen gelernt, von Ligurgo's Betrug u. s. w.

Lizia. Nach beiden Seiten fühl' ich mich gezogen;
Nicht weiss die Seele, wo sie hin sich neige;
Der Traute hier, dort der von dem ich stamme —
Von Herz zu Herzen schwankt die Liebesflamme.

Io mi sento d'amor tutta ferire,
Nè so in qual parte rivoltar la mente;
Florio mi strugge, e il mio padre m'alletta,
Così la fiamma è fra due cor ristretta.

Luzio giebt Lizia dem Florio zur Frau, und befiehlt den Dienern Alles für die Hochzeit herzurichten.

An die Spitze dieser Komödien-Gattung ist eine eigenthümliche, sowohl von Motiven der geistlichen Komödie, wie von den Lustspielformen der römischen Palliata freie Komödie, ist die rein romantische Novellen-Komödie zu stellen, als deren Hauptvertreter, Schöpfer vielleicht, Bernardo Accolti zu betrachten; wie seine Commedia Virginia die Mutter-Komödie gleichsam dieser Gattung darstellt; eine Komödienform, die Shakspeare mit allen Reizen und Farben dramatisch-romantischer Phantasie ausgeschmückt, und mit dem glänzenden Siegel eines mustergültigen Kunststyls bezeichnet hat. Ihre Ursprungswurzel hängt durch verfolgbare Fasern mit den Fabliaux der Anglonormännischen Trouvères zusammen, die ihrerseits wieder aus orientalischen, durch die Kreuzzüge vorzugsweise zuge-

leiteten Quellen arabischer und persisch-indischer Fabeln und Erzählungen schöpften.[1])

Bernardo Accolti,

wie schon angeführt, l'Unico Aretino, „der Einzige aus Arezzo" wegen seiner enthusiastisch bewunderten, volksthümlichen Liebespoesie, vom Volke genannt, steht an der Spitze der Sonettendichter im Zeitalter des Lorenzo de' Medici. Den überschwenglich

1) A. Loiseleur Deslongchamp, Essai sur les fables Indiennes et sur leur introduction en Europe, suivi du Roman des sept sages de Rome en prose, publié pour la première fois d'après un ms. de la bibl. royale avec une analyse et des extraits du Dolopatos (um 1260) par L. Roux de Liney pour servir d'introduction aux fables des XII., XIII. et XIV. siècles. Paris 1838. 8. p. 60—70. Ferner das Indische Fabelbuch Pancha Tantra („fünf Abschnitte"), mit Hülfe dessen ein Brahmane, Vishnu Sarma, drei Prinzen, Söhne des Königs von Patáliputra, bessert. Das berühmte Fabelbuch Hitopadesa „Heilsame Anweisung" ist nur ein Auszug aus der Pancha Tantra und andern Werken (s. Hitopadesa of Vishnu-Sarman, transl. by W. Jones. Works, Lond. 1799. Vol. VI. p. 1—176. Unter dem Titel Halilah ve Dimna oder „das Buch des weisen Bidpai" (Bidpai bedeutet „Leser der Vedas", s. de Sacy, Not. et. Extr. d. Mss. t. IX. p. 597 not.) wurde im 6. Jahrh. nach Chr. jenes indische Fabelbuch Pancha Tantra von dem persischen Arzt Barzonyeh, welcher zu dem Zwecke vom persischen König Chosroes Nunschir nach Indien geschickt worden, in das Pehlwi übersetzt. Aus dem Pehlwi übersetzte es auf Befehl des Almansor ins Arabische der Perser Rouzbeh († 760): Calila el Dimna ou Fables de Bidpai en Arabe et en Français par S. de Sacy. Paris 1816. 4. Die Fabeln Bidpai's aus dem Arabischen von Ph. Wolff. 1837. Um 1080 erfuhr das Buch eine griechische Uebertragung. Aus dem Griechischen übersetzte es Rabbi Joel ins Hebräische, aus diesem übertrug es Rabbi Jochan v. Capua ins Lateinische. Unter dem Titel: Directorium humane vite alias parabole antiquarum sapientum. Nach dieser lateinischen Uebersetzung entstanden die neuern Bearbeitungen (Sacy a. a. O. p. 398). Aus ihr sind viele Erzählungen in die Gesta Romanorum übergegangen. Von arabischen Romanen erwähnen wir noch: Die Geschichte des berühmten Kriegers El Dsulhama (Ms. in der Gothaer Bibl.): ein Heldenbuch, woraus Kosegarten (Chrest. Arab. L. I. p. 68—83) die Geschichte der Helden-Tödterin, der Amazone Dulhimmet mitgetheilt hat; vielleicht das Original zu den Bradamanten und Marfisen des ital.-romantischen Epos. Ferner der älteste Liebesroman Massariol-ush ak fi mescha viil eschwak., d. i. „Todesfälle des Liebeskrampfes auf dem Wege des Sehnsuchtskrampfes" vom Koranlehrer Ahmed Ibness-Szerradseh † 1106

gefeierten, an den Mäcenaten-Höfen der Könige und Fürsten Italiens vergötterten Serafino d'Aquila (1466—1501) übertrifft Bernardo Accolti, als lyrischer Dichter, an Wahrheit, Tiefe und Adel des Gefühlsausdrucks bei weitem; den, nächst Serafino, gepriesensten Liebesdichter jener Zeit, den Antonio Tibaldeo aus Ferrara (1463—1537), an Kraft, Schwung und Innigkeit der Empfindung. Diese Sonetten-Lyrik unterscheidet sich von der des Petrarca, wie die Jubelklänge der Auferstehungsfeier am Ostersonntag sich von einem Charfreitag-Miserere unterscheiden. Petrarca's Liebespoesie ist eine Andachtskasteiung, eine

n. Chr. Endlich der berühmte indische Roman Syntipas oder Sentabad. Das Buch soll unter der Dynastie der Arsaciden verfasst seyn. Eine Nachahmung davon ist die Erzählung „Geschichte des Königs, seines Sohnes, seiner Geliebten und der 7 Vizire, in 1001 Nacht = (Elf Leila, persischen Ursprungs; ihr Verfasser der persische Dichter Rasti, der am Hofe Sultan Mahmuds des Gasneiden lebte. Selbst die aus den italienischen Akademien hervorgegangene Literatur findet ihr Vorbild in den literarischen Uebungen jener Makamat der Araber, jener „Gesellschaften oder Sitzungen" von Gelehrten, worin Proben der Beredsamkeit in Form akademischer Reden und Stylmuster vorgelesen wurden. Als eine derartige Sammlung ist auch das durch Fr. Rückert bei uns eingeführte Werk des Hasan Hariri († 1120 n. Chr.) zu betrachten. (Die Verwandlungen des Abu Zaid von Zerug oder die Macamen des Hariri 1827. 2. Aufl. 1836). Die Verwandlungen beziehen sich auf den fahrenden Ritter Abu Zaid, der, in vielerlei Gestalten, bald als Lahmer, bald als Blinder u. s. w., seinen Lebensunterhalt durch Erzählungen erwirbt; dann seinen Sohn zum Oberhaupte einer solchen fahrenden Akademie oder abenteuernden Erzählergesellschaft bestellt, und zuletzt in ein Kloster zu Serudsch tritt. Der Volksgeist des semitischen Stammes charakterisirt sich auch in dieser Erscheinung als vorzugsweise epischer, im Unterschiede zu der episch-dramatischen Gestaltungsweise des indisch-germanischen Volkes. Von einer arabischen Genoveva mit ihrem Schmerzenreich, der zugleich ein Robinson, erzählt der Roman Hai Ebu Tofail, „der Naturmensch" von Abu Desbafar Ebn Tofail (aus dem Arab. übers. v. J. G. Eichhorn. Berlin 1782. 8.), worin, nach Grässe's Versicherung (Lehrb. d. Litg. II, 2. 457 ff.), „mit vortrefflicher Erfindungsgabe" erzählt wird, wie ein Knabe, der, von seiner Mutter ausgesetzt von den Meeresfluthen an eine wüste Insel getrieben, dort von einer Hirschkuh gesäugt worden, und ohne alle menschliche Gesellschaft aufgewachsen sey, nach und nach durch eigenes Nachdenken alle philosophischen Begriffe von der Gottheit, der Welt und dem Wesen der Seele nach den Ansichten der Neuplatoniker entwickelt habe.

rhythmische Flagellation mit vierzehnzeiliger Sonetten-Geissel; sein Sonettenkranz ein ascetischer, um die Lenden geschnallter Stachelgürtel, behufs Abtödtung des Fleisches und sinnlicher Versuchung. Wie der kalte, heiligkeusche Lorbeer vom Blitzstrahl, so bleibt Petrarca's Laura-Liebe von den Gluthen wahrhafter, herzverzehrender Liebe unversehrt und unberührt. Sein Herz glänzt im kühlen Verklärungsschein einer metaphysischen Liebesflamme, die blos leuchtet ohne zu erwärmen. Sein Herz brennt; aber an der Oberfläche, wie etwa ein in Phosphor getauchtes Herz von polirtem Marmor brennen würde; jedenfalls nicht glühender, als ein Altarlicht, das mit düster-heiligem Rosenschein in einem solchen zur Kirchen-Ampel ausgehöhlten Herzen von Alabaster, als „ewige Lampe", glühen möchte. Ganz anders die Sonette, Strombotti[1]) und Disperate[2]) eines Serafino d'Aquila, und Antonio Tibaldeo, oder die Strombotti, Capitoli und Liebesepisteln des Bernardo Accolti. Hier stürmt orientalisches Feuer; braust und schwelgt die Liebesdithyrambik der ungebändigten Phantasie jener von Osten hereingebrochenen Eroberungsvölker. Und dieser Lie-

1) Eine Art Ovidischer Liebes-Heroiden, oder „epigrammatisch geformter Empfindungs-Gedanken," in vereinzelten Ottaven, meist von berühmten Heroinen und Opfern der Liebesleidenschaft ausgehaucht. — 2) Gedichte der Liebesverzweiflung. Eine solche Disperata stimmt z. B. Serafino an, mit einem Aufruf an sein Herz:

„Auf, müdes Herz, lass mit Trompetenschmettern
Peinvollen Weinens laute Klag' ertönen;
Wie Donnerkeile sprühn aus Sturmes Wettern.
Schreit auf, ihr meine Geister, bis das Stöhnen —
Da Mitleid mich erbarmungslos verlassen —
Luft, Wasser, Felsen rührt zu heissen Thränen."

Or su, mio stanco cor suona la tromba
Dal doloroso pianto, e fà tal tuono,
Qual folgore che Giove irato fromba.
Gridate spirti miei, tanto ch' il tuono.
A pianto nuova l'aqua, l'aere, e i sassi
Poichè pietà m'ha posto in abandono.

Das Herz als Trompete blasen ist ein desperates Trompeterstückchen. Aber der Name „Sonett" deutet ja auch auf Tönen und Dröhnen. Und immer besser, ein lyrisches Herz, das in die grosse Posaune stösst, als eines, das Liebestrübsal nach Kirchennoten bläst.

bespoesie ist auch Shakspeare's Sonettenlyrik verwandter, als der des Petrarca. Ausserdem sangen jene Sonettisten als Volksdichter, Bänkelsänger zur Laute oder Cither; als Dichter von Barzellatte und Frottole, von Volksliedern und Schwänken, gleich den normännischen Jongleurs.

Geburts- und Todesjahr des Bernardo Accolti aus Arezzo sind unbekannt geblieben. Nur so viel weiss man, dass sein Vater, der Geschichtsschreiber Benedetto Accolti, 1466 starb, und dass Bernardo um das Jahr 1535 noch lebte. Das Ausführlichste über seine Lebensumstände giebt Mazzucchelli.[1]) Uns genügt als Beleg der hohen Bewunderung, die ihm von seinen Zeitgenossen zu Theil ward, der Eine Vers in Ariosto's Orlando:

Das grosse Licht, der einzige Accolti.[2])

„Wie ein zweiter Orpheus zog er, wohin er mit seiner Cither kam, Schaaren von Menschen hinter sich her.“ Wenn es in Rom hiess: „Der Einzige wird singen,“ legte der Handwerker sein Werkzeug nieder; die Kramläden wurden geschlossen; die Thüren mit Wachen besetzt; und Vornehm und Gering, Geistlich und Weltlich, drängten sich, den Einzigen zu hören, übereinander.“[3]) Mit dem Volke wetteiferten die Grossen in Auszeichnungen des Unico. Papst Leo X. ernannte ihn (1520) zum Principe di Nepi.[4])

Ueber den lyrischen Dichter, Bernardo Accolti, müssen wir zur Tagesordnung übergehen, und uns zum Dramatiker Accolti wenden. Seine Commedia Virginia wäre für uns schon durch den einen, von A. W. Schlegel[5]) und, nach ihm, von K. Simrock[6]) nur obenhin angedeuteten, von keinem einzigen Literarhistoriker, Aesthetiker oder Kunstkritiker aber näher gewürdigten Umstand vom höchsten Interesse, dass die Fabel von Accolti's Virginia mit der von Shakspeare's Ende gut Alles

1) Scritt. d'Italie. Vol. I. p. 66. — 2) Il gran lume Aretin, l'unico Accolti. Orl. fur. C. XLVI. st. 10. — 3) Pietro Aret. Lett. Vol. V. p. 46. Vgl. Fr. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit etc. Götting. 1801. Bd. 1. S. 332. — 4) G. Negri, Ist. degli Scritt. Fior. Ferr. 1722. fol. p. 101. — 5) Ueb. dram. Kunst u. Lit. 2. Ausg. 1817. Bd. II. S. 54 mit dem Beifügen: „Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, sie (die Virginia des Accolti) zu lesen.“ — 6) Quellen d. Shaksp. Bd. III. S. 242.

gut genau übereinstimmt. Ein solches Uebersehen ist bei Literaturgeschichtschreibern selbstverständlich, die von Accolti's Virginia, oder, wie die italienischen und französischen Literatoren, von Shakspeare's genanntem Stück keine Kenntniss hatten. Weniger erklärlich bleibt schon das Verschweigen jener, in Bezug auf Shakspeare, keinenfalls gleichgültigen Uebereinstimmung von Seiten der englischen Shakspeare-Gelehrten und Literatoren, die mit der italienischen Poesie in der Regel vertrauter, als die deutschen, zu seyn pflegen. Was soll man aber dazu sagen, wenn einer der namhaftesten, gelehrtesten und ausführlichsten deutschen Geschichtschreiber der italienischen Poesie und Beredtsamkeit, wenn der eben angezogene Fr. Bouterwek jenes Umstandes mit keiner Sylbe gedenkt, nachdem er die Fabel von Accolti's Virginia inhaltsgerecht mitgetheilt, und sonst auch unzweifelhafte Proben vorgelegt, dass er die Commedia, wenn auch nur oberflächlich, gelesen? Im Jahr 1801 wusste also ein deutscher schönwissenschaftlicher Gelehrter, ein Literarhistoriker von dem Rufe und Gewicht eines Bouterwek, noch nichts von Shakspeare's Lustspiel: Ende gut Alles gut! Noch mehr! wusste der gelehrte Geschichtschreiber der italienischen Poesie und Beredtsamkeit auch von Boccaccio's Novelle [1]) noch nichts, der gemeinsamen Quelle beider Stücke! „Die Fabel", schreibt Bouterwek, „ist sehr einfach, allem Ansehen nach aus einer Novelle genommen." Unmittelbar nach Erzählung des Vorgangs in der Virginia-Commedia, lesen wir gar die wunderlichen, wie ein Lustspielscherz klingenden Worte: „Und aus dieser Geschichte ein ordentliches Lustspiel zu machen, möchte ein Dichter, der sich auf dramatisches Interesse versteht, wohl schwerlich versucht haben." [2]) Wohl schwerlich! Und dieses „wohl schwerlich" hätte dem Bouterwek kein Tieck, kein Schlegel aufgemutzt, zumal da Beide dem Bouterwek nicht sonderlich grün waren? Auf dieses „wohl schwerlich" hin, unmittelbar nach der Angabe der Virginia-Fabel, hätte noch kein deutscher Shakspeare-Erklärer, Biograph und Kritiker Veranlassung genommen, sich die Virginia anzusehen, und das

1) Decam., giorn. III. Nov. 9. Paynter's Palace of Pleasure, woraus Shakspeare die Fabel geschöpft haben soll, wieder abgedruckt in P. Collier's Shakspeare-Library. Vol. 2. N. 3. — 2) a. a. O. S. 335.

fast um hundert Jahre ältere Stück des Italieners mit dem von Shakspeare zu vergleichen? Kein Einziger! lautet das Ergebniss unserer Umschau. Bouterwek scheint sogar der Unico Aretino unter den Literarhistorikern, der Accolti's Virginia wirklich gelesen. Denn E. Ruth, der sie erwähnt[1], wiederholt blos Bouterwek's Inhaltsangabe, ohne weitere auf Shakspeare bezügliche Bemerkung. Wir haben somit das bisher Versäumte nachzuholen. Aus der Vergleichung beider Stücke dürften sich möglicherweise noch weitere Berührungspunkte ergeben; ja wohl gar Einblicke in Shakspeare's Compositions-Weise sich eröffuen, von denen sich die Shakspeare-Kritik und Kunstphilosophie bisher nichts hat träumen lassen.

Von Bernardo Accolti's Virginia sind, so viel uns bekannt, sieben Ausgaben vorhanden. Die älteste ist vom Jahr 1513 (Florenz); die letzte Venedig 1535. Die Ausgabe von 1524[2], die auch uns vorliegt[3], führt den Titel: Comedia

1) a. a. O. II. S. 117 f. — 2) Stampata in Fiorenza. M.D.XXIIII. — 3) Dank der Vermittelung eines Freundes, dem sie durch die Güte des Herrn Oberbibliothekars zu Wolfenbüttel, auf dem noch Lessing's human-gefälliger Gelehrtengeist ruht, zugeschickt worden. Die königliche Bibliothek zu Berlin besitzt keine einzige Ausgabe von B. Accolti's Commedia. Herr Oberbibliothekar G. R. Pertz hatte die besondere Freundlichkeit, sich dessfalls an die k. k. Hofbibliothek in Wien zu wenden; erhielt aber einen abschläglichen Bescheid, dessen Wortlaut wir nicht wiedergeben können, da eine Abschrift verbeten ward. So viel wir nach einem flüchtigen Einblick entnehmen konnten, stützt sich die Ablehnung auf bestehende „Directiven", wonach Bücher aus der kaiserlichen Bibliothek an „auswärtige Gelehrte" nur im Wege diplomatischer Vermittelung verliehen würden Der diplomatische Weg als Büchervermittler — das erinnert schier an die Spinne, die im grossen Büchersaal, wo Swift's berühmte „Bücherschlacht" geliefert wird, ebenfalls Verbindungsstege zwischen der in- und auswärtigen Gelehrsamkeit zieht, nach unabänderlichen Directiven. Sollte sich nicht, unbeschadet der Directiven, zu Gunsten eines beschleunigteren Verkehrs unter den grossen Bibliotheken und den schweinsledernen Repräsentanten des Geistes, der diplomatische Weg abkürzen lassen, indem man beide Functionen verbände? In der Weise nämlich, dass irgend ein Mitglied aus dem Gesandtschaftspersonal zugleich Titular-Oberbibliothekar oder mindestens Titular-Bibliothekar wäre? Oder auch umgekehrt, wenn jeder Oberbibliothekar, aus Vollmacht seiner Eigenschaft als titularer Gesandtschafts-Attaché, Gesandtschafts-

Del preclarissimo Messer Bernardo Accolti Aretino: scriptore Apostolico: et Abbreviatore: recitata nelle noze del Magnifico Antonio Sapañocchi: nella inclyta citta di Siena. Aller Wahrscheinlichkeit nach war diese zur Feier der Hochzeit des Magnifico Antonio Sapañocchi zu Siena veranstaltete Aufführung eine wiederholte, da, wie schon angegeben, 12 Jahre früher bereits das Stück im Druck erschienen war. Die erste Aufführung fiele demnach spätestens in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrh.

Virginia, die Heldin unserer Comedia, heisst bei Shakspeare Helena, und in der Novelle des Boccaccio Gilietta von Narbonne (Giglietta di Narbone). Virginia's verstorbener Vater, in der Novelle und bei Shakspeare der Arzt Gerhard von Narbonne, führt in Accolti's Comedia den Namen des Vaters der Arzneiwissenschaft: Hipocrate. Boccaccio's und Shakspeare's Bertram, Graf von Roussillon, nennt Accolti Alexandro Principe di Salerno. Der König von Frankreich, in der Novelle und in Shakspeare's Stück, ist in der Comedia Alphonso, König von Neapel. Bertram's vermeintes Liebchen, in der Novelle namenlos wie ihre Mutter, und von Shakspeare Diana genannt, trägt in der Comedia den Namen Camilla, und ihre Mutter, die Shakspeare schlechtweg als „Wittwe" bezeichnet, tritt bei Accolti als Costanza auf. In der Comedia bleibt Camilla unsichtbar, wie in

Secretär, Legationsrath, Expedient u. dgl., Bücher aus seiner Bibliothek auch an auswärtige Gelehrte zu verleihen die Befugniss hätte? Liesse sich aber eine derartige Verbindung beider Aemter mit den bestehenden Directiven schlechterdings nicht vereinigen; so wird uns doch, im Interesse unserer Geschichte des Drama's, der Wunsch gestattet seyn: der Herr Oberbibliothekar der k. k. Hofbibliothek, Freiherr Münch von Bellinghausen, dessen Unterschrift der Ablehnungsbescheid an den Herrn Oberbibliothekar der Königl. Bibliothek zu Berlin trägt, und den wir als Friedrich Halm hochschätzen und verehren, möchte inzwischen auf diplomatischem Wege die Oberbibliothekarstelle mit dem höchsten diplomatischen Posten, einem Gesandtschaftsposten, vertauscht haben, damit uns, eintretenden Falles, auf diplomatischem Wege, aus erster Hand, durch die hohe Vermittelung des Freiherrn Münch von Bellinghausen die Dramen von Friedrich Halm zugänglich würden, für den nicht unwahrscheinlichen Fall, dass ein auf diese Dramen lautender Verlangzettel von der Königl. Bibliothek an den Aussteller, auf dem nicht mehr ungewöhnlichen diplomatischen Wege, zurückerfolgen sollte, bezeichnet mit dem regulativen Vermerk: „Nicht vorhanden!" oder mit der feststehenden Directive: „Nicht da!"

der Novelle die namenlose Tochter der „armen florentinischen Edelfrau.“ Shakspeare's Diana greift entscheidend in die Handlung ein, und bestimmt die Katastrophe. In Betreff des Gangs der Handlung schliesst sich Accolti's Comedia enger an die Novelle an, als Shakspeare's Ende gut Alles gut; dagegen verlegt Accolti den Ort der Handlung aus Roussillon nach Salerno, aus Paris nach Neapel, und aus Florenz nach Mailand, wo die Scenen zwischen dem Principe, der Costanza und Camilla spielen. Den Krieg zwischen Florenz und Siena macht Accolti zu einem Kriege zwischen Mailand und Frankreich.

Die Fabel ist aus Shakspeare's Stück und aus der Novelle bekannt. Verlauf und Behandlung derselben, von Seiten der beiden Dichter, wird sich am besten aus einer Bezugnahme auf beide Stücke ergeben. Boccaccio's Novelle führt bis auf ein Paar zwischen König und Gilietta gewechselte Phrasen, keine der darin vorkommenden Personen redend ein. Der Dialog in beiden Stücken ist ein freies Schöpferwerk der Dichter.

Accolti schickt seiner Comedia das Argomento voraus, das den Inhalt in Sonettform andeutet. Darauf folgt erst ein Prohemio (Prooemium) in 5 Ottaven; ein Prolog an die Frauen, der ihnen Winke über das Erbauliche des Stückes giebt, dessen Endzweck dahin ziele, in den Schicksalen der Liebesheldin zu zeigen: dass ein lauteres Gemüth in den schlimmsten Lagen und in dem herbsten Missgeschicke niemals verzweifeln dürfe.[1]) Die Schlussottave weist jede unedle, niedrige und verderbliche Gemüthserregung von der geweihten Stätte fort. „Es entfliehe der stolze Ehrgeiz, die verderbliche Gier nach Gold, die Gewinnsucht, die falsche Schmeichelei. Hass, Zorn, Leidenschaft sie sollen schweigend aufmerken mit schicklichem Verhalten:

Kein Laut soll, kein Geräusch die Luft bewegen;
Nur Liebesseufzer sich im Busen regen.“[2])

1) Che ne casi sinistri acerbi et rei
Mai si disperti uno spirto perfecto.

2) Fugga di qui la superba ambitione;
La voglia exitial d'argento ed oro;
Vil mercatura, ingrata adulatione;
Mecanica arte, ingiurioso foro;

Nessun tumulto, o suon nell' aer giri:
Se già non son d'amorosi sospiri.

Nun tritt Virginia auf, und schüttet ihr Herz in einem Monolog von sechs Ottaven aus:[1]) „Ich glaube, keine Frau giebt es auf Erden, die jemals von Himmel und von Sternen in einen solchen Widerstreit verwickelt worden, wie ich, das einfache, unerfahrene Mädchen. Ein grausames Antlitz, schöner als die Sonne, hat meinem Busen eine heftige Liebe eingeprägt, und um zu steigern meine Qualen mich, die Niedriggeborene, mit den schwersten (höchsten) Ketten belastet. Ich, des Arztes Hipocrate Tochter, Virginia, die für immer Unglückselige, ich liebe den Alexandro, den einzigen Sprössling des siegreichen Fürsten von Salerno. Und was zumeist mich elend macht, ist, dass ich ihm an Geburt und Stand nicht gleich. Denn diess ist eben ein gottlos verwegenes Unterfangen, dass die Magd in Liebe erglühe für ihren Herrn. Doch so blind und überwältigend ist Liebe, dass ich meine Pflicht recht wohl erkenne, und dennoch dem schlimmern Drange folgen muss. Weil ich denn vergebens ringe, und nirgend Hülfe erblicke; so erfleh ich von Amor den Tod als kleineres Uebel, da mich der fürstliche Gebieter durch Schönheit, Tugend, Geist und Anmuth überwindet."[2]) Und ergeht sich dann

Ciaschuno remosso odio, ira et passione
Presti silentio in aspecto decoro:
Nessun tumulto, o suon nell' aer giri,
Se già non son d'amorosi sospiri.

1) Wir geben die Uebersetzung nicht in Ottavenform, um, der Vergleichung wegen mit Stellen bei Shakspeare, so wortgetreu wie möglich zu bleiben.

2) Donna non credo sia sopra la terra
Qual più persegua ogni cielo ogni stella
Qual io riducta in amorosa guerra
Semplice et inexperta damigella.
Amor nel pecto mio scolpito serra
Una faccia crudel più che'l sol bella:
E cinto ha per accrescer le mie pene
Me bassa et vil d'altissime cathene.
Io d'Hipocrate fisico figliuola
Virginia infortunata in sempiterno,

in einer Schilderung seiner Trefflichkeiten, seiner herrlichen Eigenschaften, seiner Vollkommenheiten in allen ritterlichen Uebungen: Schwimmen, Rossetummeln, Jagen und Turnieren. Am Schluss entwirft sie ein Bild von seiner äusseren Erscheinung, „des Absalon Lockenhaar, Ganymed's rosiges Gesicht" u. s. w. Und zu ihrer grössten Herzensqual sey ihr sein Anblick entzogen, „denn fern von hier bei König Alfonso, im schönen Neapel, weile ihr Stern."

Halten wir nun Helena's ersten Monolog in Shakspeare's „Ende gut" daneben, den sie nach der ersten Expositionsscene spricht, worin Bertram von der Gräfin, seiner Mutter, und von Helena Abschied nimmt, um sich mit Lafeu an den Hof des Königs von Frankreich zu begeben. Da wir an dieser Stelle keine Analyse von Shakspeare's Stück zu liefern haben, versteht es sich von selbst, dass wir nur diejenigen Partien daraus in Betracht ziehen können, die mit Accolti's Komödie Vergleichungspunkte darbieten. Lafeu's letzte Worte an Helena sind: „Lebt wohl, schönes Kind! ihr müsst den Ruhm eures Vaters aufrecht erhalten."

Amo Alexandro che progenie sola
Fu del principe invicto di Salerno:
E quel che più mio tristo spirto invola:
È che equale a lui me non discerno:
Questa e pur cosa horrenda impia et proterva,
Che s'accenda del suo signor la serva.
So ch'io non son a sua altezza equale,
Misera lassa io lo conosco el veggio:
Ma tanto e cieco amor tanto e mortale
Ch'io vedo et lodo el meglio, et seguo el peggio,
Poich' al soccorso mio cosa non vale:
Amor per minor duol la morte chieggio,
Perche mi sforza questo signor degno
Con bellezza, virtu, grazia et ingegno.
Chi mira el mio signor natare in mare,
Et romper l'acque col purpureo pecto,
Chi lo rimira un corsier cavalcare etc.
.
La chioma sua par quella d'Absalone;
Di Ganimede el suo purpureo volto etc.
.

Helena (allein).

Ach, wär's nur das! des Vaters denk ich kaum;
Und jener Grossen Thräne ehrt ihn mehr,
Als seiner Tochter Gram. — Wie sah er aus?
Vergessen hab ich ihn; kein andres Bild
Wohnt mehr in meiner Phantasie, als Bertram.
Ich bin verloren! Alles Leben schwindet
Dahin, wenn Bertram geht. Gleichviel ja wär's,
Liebt ich am Himmel einen hellen Stern,
Und wünscht ihn zum Gemahl; er steht so hoch!
An seinem hellen Glanz und lichten Strahl
Darf ich mich freun; in seiner Sphäre nie.
So straft sich selbst der Ehrgeiz meiner Liebe:
Die Hindin, die den Löwen wünscht zum Gatten,
Muss liebend sterben. O der süssen Qual,
Ihn stündlich anzusehn! Ich sass, und malte
Die hohen Brau'n, sein Falkenaug', die Locken
In meines Herzens Tafel allzu offen
Für jeden Zug des süssen Angesichts!
Nun ist er fort, und mein abgöttisch Lieben
Bewahrt und heiligt seine Spur. —

Bewegt sich dieser Monolog nicht in nahezu ähnlicher Empfindungs- und Gedankenfolge, wie der, den Accolti's Virginia spricht? Gegen den Schluss hin geben Helena's Worte: „Ich sass, und malte die hohen Brauen" u. s. w. das Nachbild gleichsam zu Virginia's Portrait von dem Geliebten. Es sind Virginia's Stimmungen und Gefühle, aus dem lyrisch-elegischen Ottavengang in den dramatischen Ton und Schlüssel umgesetzt und übertragen. Eine merkwürdige Studie, die uns noch mehr überraschen wird, wenn wir den zweiten Monolog unserer Heldin bei Accolti und bei Shakspeare betrachten. Bei Ersterem erfährt Virginia von der Krankheit des Königs Alphonso erst durch einen, unmittelbar nach ihrem ersten Monolog eingetretenen Eilboten (Corriere), welcher, auf dem Wege nach einem Arzt begriffen, ihr das Gebresten des Königs als ein Fistelgeschwür am Arme[1]) bezeichnet, und sich gleich wieder entfernt. Virginia fasst nun, allein

1) Sappi che una fistola ha nel braccio
El Re Alphonso: e oghor grida e piange.

geblieben, das Vernommene rasch in's Ohr: „Frischauf, vielleicht schenkt Mitleid mir die Liebe ... Einst heilte schon Hipocrate mein Vater von solchem Schaden eine Königin, und ich besitze den heilkräftigen Saft. Gelingt es mir, den König herzustellen, erbitt' ich mir den Prinzen zum Gemahle.“ [1]) Doch wie erschreckt von dem Gedanken verzagt sie wieder: „Was willst du thun, unglückliche Virginia? Willst du gen Himmel fliegen

1) Horsu forse che amor hara pietate
Di me incauta sua fedel suggecta ...
S'io rendo al Re sua sanità perfecta
Di Salerno dipoi che fia guarito
Dimanderolli el Principe in marito.
Hor che farai, o Virginia infelice:
Vuoi tu volare al ciel senza haver ale?
A te haver tanto sposo non lice:
Ma a qualche donna di sangue reale:
Columba se', non te stimar phenice:
Maggior ruina fa chi troppo sale ...

.

Ma se per sposa gia con gratie nove
Hebbe Baccho Arianna al lito tristo —

.

Perche non debbo far l'ultime prove,
Per poter far del mio Principe acquisto:
Chi ha rispecto assai mai satia voglie,
E chi l'arbor non sal fructo non coglie.
Staro rinchiusa qual vil feminella
Che ha lachryme e strida sol per armi:
Tanto mi stringe quella faccia bella,
Ch'io dispongo o morire o contentarmi.
Ma spero anchorche quella forte stella
Mi potra scior, come pote legarmi
Che gia mi fa la sua forza infinita
Sopra l'etate et sopra el sexo ardita.
In casa andro pel famoso licore
Et qual rinchiuso tengo in vaso d'auro,
Ch' al Re guarira el braccio et a me el' core.
Et posseder farammi el mio thesauro.
Qui non bisogna o indugio o timore
S'io voglio a danni miei trovar restauro:
Che ne suo' servi amor, che dio magnanimo,
Sollecitudin vuole, ingegno et animo.

ohne Schwingen? Dir ziemt nicht solchen Gatten zu erstreben; Dies ziemt nur einer Frau von fürstlichem Geblüte. Die Taube darf sich keinen Phönix dünken. Nur tiefer stürzt, wer sich zu hoch will heben."[1]) Dann sucht sie nach Beispielen, wo Liebe alle Standes- und Rangesunterschiede ausgeglichen. Haben Götter nicht um sterbliche Mädchen gefreit? „Warum sollt' ich das Aeusserste nicht wagen, um als Gemahl den Fürsten zu erringen? Wer nichts will wagen, dem kann auch nichts glücken, und wer die Frucht will, muss vom Baum sie pflücken. Soll ich gleich niederen Mägdlein mich verkriechen, die Thränen blos und Seufzer hat als Waffen? Sein herrlich Wesen hält mich so gefangen, dass ich ihn mein muss nennen oder sterben. Doch hoff' ich, jener starke Schicksalsstern, der so mich fesseln konnte, werde mich auch lösen. Denn schon hebt seine schrankenlose Macht mich über Alter, Ursprung und Geschlecht." Sie will den heilkräftigen Balsam holen, den sie in goldenem Gefässe aufbewahre, der den König von seinem Uebel heilen soll und zugleich ihr Herz. Amor helfe denen, die ihm treulich dienen. „Hier gilt es nicht Verzug noch Zagen; will Lind'rung ich für meine Qualen finden." „Als hochherziger Gott verlangt er Mühewaltung, regen Geist und Muth."

Hören wir jetzt Helena's zweites Selbstgespräch. Die Krankheit des Königs erfuhr sie bereits in der ersten Scene durch Lafeu. Den zweiten, ihren Entschluss zur Brautfahrt andeutenden Monolog hält sie erst nach einem wunderlichen Zickzackgespräch mit dem reisefertigen Parolles, das, gleich den Lazzi's[2]) der italienischen Stegreif-Komödie, nur als Lückenbüsser eingeschoben scheint, Dank Shakspeare's Künstlerhand aber, ein psychologisch-dramatisches Motiv mehr zu Helena's Plan liefert: das von Pa-

1) Man vergleiche die Stelle in Helena's Monolog: „Gleichviel ja wär's", bis: „Muss liebend sterben." Virginia's Antithese von „Taube" und „Phönix", lautet in Helena's Munde: „Die Hindin, die den Löwen wünscht zum Gatten" u. s. w. — 2) Ses (Harlekin's) badineries, qui sont étrangères au sujet, renouent l'action de façon quelles paraissent faire partie de la matière, que l'on avait entamée, et que l'on va poursuivre; c'est pour cela que l'on a appellé ses badineries Lazzi ou Lacci (Bänder, Bindseile, Verbindungsglieder). Riccob. Hist. du Th. ital. I. p. 66.

rolles loser Zunge angeregte Motiv, das sich schon in ihren Worten kundgiebt:

„Nun warten tausend Liebsten deines Herrn" u. s. w.

Helena's zweiter Monolog, Virginia's zweitem entsprechend, lautet wie folgt:

Helena.

Oft ist's der eigne Geist, der Rettung schafft,
Die wir beim Himmel suchen. Unsrer Kraft
Verleiht er freien Raum und nur dem Trägen,
Dem Willenlosen stellt er sich entgegen.
Mein Liebesmuth die höchste Höh' ersteigt[1]),
Doch naht mir nicht, was sich dem Auge zeigt.
Des Glückes weitsten Raum vereint Natur,
Dass sich das Fernste küsst wie Gleiches nur.
Wer klügelnd abwägt, und dem Ziel entsagt,
Weil er vor dem, was nie geschehn, verzagt,
Erreicht das Grösste nie. Wann rang nach Liebe
Ein volles Herz, und fand nicht Gegenliebe?
Des Königs Krankheit, — täuscht mich nicht, Gedanken;
Ich halte fest, und folg' euch ohne Wanken.

Auch diese gesperrten Verse geben nahezu wörtlich Virginia's Gedanken wieder.[2]) Helena nimmt Virginia's Selbstgespräch auf mit den Worten, womit dieses schliesst.[3]) Uebertragungen einzelner Aeusserungen aus Virginia's zweitem Monolog in Helena's ersten sind bereits angedeutet worden. Man untersuche, prüfe, zerlege die beiden Selbstgespräche beider Heldinnen in ihre Elemente, und man wird schon hier ein merkwürdiges Gleichbild zu jenem optischen Phänomen einer blossen, mittelst eines zweiten Prisma's bewirkten Umstellung des Farbenspectrums finden. Die kleine Probe gestattet schon einen Einblick in die wundersame Aneig-

1) Fast Wort für Wort Virginia's Verse:
Che gia mi fa la sua forza infinita
Sopra l'etate et sopra el sexo ardita.

2) Chi ha rispecto assai mai satia voglie etc.

3) Qui non bisogna o indugio, o timore . . .
Hier gilt es nicht Verzug noch Zagen u. s. w.

nungs-Operation des grössten dramatischen Dichters, dessen unbegrenzte Schöpferkraft und Erfindungsphantasie sich zu keiner Stoff-Erfindung, keinem selbsterfundenen Fabel- und Stoffkern, und zwar aus dramatischen Kunstgründen, wie seines Orts sich näher zeigen wird, krystallisiren mochte, um desto geistiger und schöpferisch-freier den ihm von Geschichte, Novelle oder einem rudimentären Drama dargebotenen Kunststoff aus innerster Kunsttiefe heraus zu gestalten, und mit dem Odem seines poetisch-philosophischen Dichtergeistes, seiner Gemüth und Leben ergründenden und erhellenden Welt- und Lebensanschauungen zu beseelen. Jenes „Selbstgebildete" in Schiller's Xenie: Der Nachahmer[1]) ist eben diess durch und durch Lebendige, schöpferisch Beseelte, Geistgewordene; ist das bildende, jenes grosse Gottes-, Natur- und Menschheitsgesetz, das Harmonien offenbarende „Schöpferwort" als Kunstwerk; und in seiner höchsten Gestalt als dramatisches Kunstwerk, weil diess von allen Dichtungsgattungen am tiefsten und mit vollbewusster Kunstabsicht jenes Gesetz der Identität und vollkommenen Harmonie von Gottnothwendigkeit und menschlicher Freiheit, von Welt- und Sittengesetz, vor die Anschauung stellt und in Herz und Gewissen prägt.

Aber auch diess geht für uns schon jetzt aus der Vergleichsprobe der beiden Monologe in unseren zwei Parallelstücken unzweifelhaft hervor: dass Shakspeare sein Drama „Ende gut" nach zwei Grundlagen gearbeitet: nach der Novelle und nach Accolti's Virginia. Schon aus Helena's ersten zwei Monologen, die, für sich betrachtet, und herausgehoben aus der Eröffnungscene und der Zwischenscene mit Parolles, ihre Situations- und Compositions-Verschwisterung mit den Monologen der Virginia an der Stirne tragen — schon aus Helena's ersten zwei Monologen ist es für uns zur Evidenz erwiesen: dass Accolti's Stück dem Shakspeare vorlag, und in der Ursprache vorlag, da eine ältere englische Uebersetzung von Accolti's Virginia, unseres Wissens, nicht existirt. So lange keine solche nachgewiesen, scheint es uns denkrichtiger

1) „Gutes aus Gutem, das kann jeder Verständige bilden;
Aber der Genius ruft Gutes aus Schlechtem hervor.
An Gebildetem nur darfst du, Nachahmer, dich üben;
Selbst Gebildetes ist Stoff nur dem bildenden Geist."

und gebotener, anzunehmen, dass Shakspeare Italienisch verstanden, als auf ein möglicherweise noch auffindbares älteres englisches Stück zu verweisen, das er benutzt haben könnte. Es ist eine sonderbare Marotte von einigen Nachzüglern der verjährten Shakspeare-Kritik, dass Shakspeare schlechterdings nichts gewusst und alles in der Schule Gelernte vergessen haben muss. Die Marotte sitzt diesen Leuten wie eine Pechkappe fest, wenn sie nicht mit ihrer Kopfhaut ganz und gar verwachsen. Unsere Unkenntniss von Shakspeare's Wissen ihm als solche Kappe über die Ohren ziehen scheint uns noch verkehrter, als das Beginnen jenes Vogels der Wüste, der den Kopf in den Sand steckt. Wer kein Vogel Strauss ist, und seinen Kopf nicht in den blinden Glauben an Shakspeare's Unwissenheit um jeden Preis vergraben will, der wird mit uns, schon nach diesen ersten Proben, an der Ueberzeugung festhalten, dass der Dichter von „Ende gut Alles gut" Accolti's Virginia vor Augen hatte und gründlich benutzte; ja man darf sagen, Accolti's Heldin sich und der seinigen ähnlich unterschob, wie beide sich der Diana oder Camilla unterschoben; freilich auch einen Sprössling dadurch erzielte, der ihm so ähnlich sieht, wie Virginia's Zwilling ihrem Vater, dem Prinzen von Salerno, und der sein Ebenbild wie er leibt und lebt. Denn Bertram's Ebenbild trägt Helena noch am Schluss von „Ende gut" unter dem Herzen. Wie dramatisch gut auch dieses Ende ist, wird jedem von selbst einleuchten. Dennoch passt alles Gute und Richtige, was Gervinus von Shakspeare's Helena sagt[1]), genau auf Accolti's Virginia, als hätte es Gervinus für diese geschrieben, von deren Existenz er doch nichts wusste: „Der Dichter schildert das Mädchen (die Helena) — arm, bescheiden, demüthig, sanft, ganz in weiblicher Natur beruhend" — ganz wie Accolti die Virginia schon in den ersten Monologen schildert. „Sie (Helena) hat die zweiseitige, aber für die ächte Weiblichkeit ihres Wesens durchaus nicht zweideutige Gabe, zugleich sittsam und beherzt, zum Dulden geschickt und zum Handeln entschlossen zu seyn" — als hätte ihm (Gervinus) Accolti's Virginia zu diesen Pinselstrichen gesessen. Weniger treffend ist folgender Pinselstrich des wackern Meisters Gervinus zu Helena's Charakterbild: „das

1) Shakespeare I. S. 317 ff.

Recept ihres Vaters gegen die Krankheit des Königs fällt ihr nur ein, um einen Grund zur Reise zu haben; sie hat aber keine Ahnung davon, diese Heilung des Königs zum Erwerbe des Grafen zu benutzen." „Keine Ahnung." Und dieser Pinselstrich den beiden Schlussversen von Helena's zweitem Monolog in's Angesicht?

„Des Königs Krankheit — täuscht mich nicht, Gedanken;
Ich halte fest, und folg' euch ohne Wanken."

Schlussverse, die nur als die Spitze des Gedanken-Klimax in Helena's zweitem Monolog erscheint, der von Erwerbungsabsichten auf den Grafen glüht!

„Mein Liebesmuth die höchste Höh' ersteigt" . . .
„Wann rang nach Liebe
Ein volles Herz und fand nicht Gegenliebe?"

Und gleich darauf: „des Königs Krankheit" — Halt, nun hab' ich's! die Heilung des Königs, die will ich behufs Erwerbung des Grafen benutzen. Sie spricht zwar diese Worte nicht aus, aber denkt sie, und so thatentschlossen, so ausführungskühn und bereit, wie Accolti's Virginia. Wie? und Helena hatte doch „keine Ahnung davon, diese Heilung zum Erwerbe des Grafen zu benutzen?" Ausser dieser Ahnung wird der Helena von dem trefflichen Portraitirer Shakspearischer Charaktere jeder Sinn für den Unterschied des Blutes und des Standes abgesprochen: „Für diesen Unterschied des Blutes und des Standes hat Helena keinen Sinn."[1]) „Keinen Sinn"? — den Worten ihres ersten Monologs auf den Kopf zu: „Er steht zu hoch!" Bertram nämlich. „Gleichviel ja wär's, Liebt' ich am Himmel einen hellen Stern, Und wünscht' ihn zum Gemahl." „Die Hindin, die den Löwen wünscht zum Gatten, Muss liebend sterben." — Was? Und doch keine Ahnung und keinen Sinn? Fast wäre man versucht zu glauben, der fertige Nachzeichner von Shakspeare's Charakterköpfen müsse von jenen Versen in Helena's erstem, und den entsprechenden in ihrem zweiten Monolog[2]) auch keine Ahnung gehabt haben, und keinen Sinn für ihren Sinn.

1) a. a. O. S. 323.

2) „Des Glückes weitsten Raum vereint Natur,
Dass sich das Fernste küsst wie Gleiches nur."

Die Annahme, dass Shakspeare, ausser italienischen Novellen, auch italienische Theaterstücke gekannt und zum Gegenstande seiner Studien gemacht haben konnte, findet ihre Bestätigung in den Notizen der englischen Theater-Annalen, wonach italienische Schauspielergesellschaften zu Shakspeare's Zeit in London sich aufhielten und italienische Stücke aufführten. So berichtet Collier von einer Gesellschaft italienischer Schauspieler am Hofe der Königin Elisabeth, die in Windsor spielten.[1]) An einer andern Stelle hebt Collier den italienischen „Commediante" Dronsiano hervor, der mit seiner Gesellschaft im Januar 1577—78 in London Vorstellungen gab. „Welcher Art diese Stücke waren" — bemerkt Collier hinzu[2]) — „wird zwar nirgend angegeben; doch mögen es wohl Stegreifspiele gewesen seyn." (Commedie dell' arte oder all' improvisto). „Es ist erwiesen", fährt Collier im Texte fort, „dass die italienischen Stegreifspiele (extemporal plays) zu jener Zeit in England bekannt waren. Die „Commedianten von Ravenna" — werden in Whetstone's Heptameron (1582) erwähnt. Von ähnlichen Schauspielern ist auch in Kyd's Spanish Tragedy die Rede. Hieronymus, der ein solches in Eile entworfenes Stück wünscht, sagt daselbst:

Die Italienischen Tragöden sind
An Witz so scharf, dass sie in Einer Stunde
Ein Stück in Handlung setzen und es spielen.[3])

Bekanntlich führten aber die Stegreifspieler, die eigentlichen Schauspieler von Profession, auch regelrechte, einstudirte, sogenannte Commedie erudite auf. Auf diesem Wege mochte Shakspeare Accolti's Virginia, die ihrer Zeit grosses Aufsehen erregte, von italienischen Schauspielern haben darstellen sehen, und sich ein gedrucktes Exemplar oder ein Theatermanuscript davon verschafft haben. Diese Voraussetzung wird auch noch an andern

1) A company of Italian Players one of whom was evidently a tumbler or woulter attended to the queen in her progress, and performed at Windsor. P. Collier, Hist. of English dramatic History and Annals of the Stage etc. Lond. 1831. I. p. 235. — 2) Das. III. p. 398 Note.

3) The Italian Tragedians were so sharp of wit,
That in one hours meditation
They would perform any thing in action.

Stücken und Compositionsmotiven Shakspeare's Anhaltspunkte finden.

Doch nun wieder zu unserer Virginia und ihrer Zwillingsschwester, Helena. Wie bei Shakspeare unmittelbar auf Helena's zweiten Monolog die Scene mit dem kranken König von Frankreich und Bertram; so folgt bei Accolti die zwischen dem König Alphonso von Neapel und dem Prinzen von Salerno. Bei aller Verschiedenheit der Gesprächsführung, ist doch die Situation die gleiche. Der König giebt, dort wie hier, die Hoffnung auf Genesung auf. Manche Züge sind auch hier wieder von Shakspeare aus dieser Scene in eine andere übertragen und einzelne Aeusserungen andern Personen in den Mund gelegt. Der Zuspruch des Prinzen und seine Krankentröstung dem König gegenüber, übernehmen Shakspeare's französische Hofleute II. Sc. 1. Und Manches, was Accolti's König bei seinem ersten Auftreten dem Principe entgegnet, findet sein späteres Echo in Bemerkungen, die der König an Helena bei ihrem ersten Erscheinen richtet.

Accolti's nur in Acte, nicht in Scenen, abgetheiltes Stück zeigt uns Virginia, wie sie eben Salerno verlässt, um sich nach Neapel zu begeben. Sie hat noch nicht ihre in Salerno begonnene Ottave zu Ende, hält ihr schon die Palast-Wache des Königs von Neapel die Hellebarde vor, die Ottave mit der Frage ergänzend, was sie hier suche? Ueber dergleichen spöttelt die Kritik vor funfzig Jahren und meint: Accolti lasse „die Scenen wie Bilder in einem Guckkasten auf einander folgen.“[1]) Dieselben hintereinander folgenden Scenen-Verwandlungen konnte Bouterwek bei Shakspeare allenthalben und auch in „Ende gut“ alle Nasen lang finden, wenn er es gelesen hätte. Bei Shakspeare sind die Uebergänge nicht so hart und unvermittelt, nicht ganz so, als ginge man aus einer Stube in die andere; Schule und Technik aber sind dieselben, und beides Vermächtnisse der mittelalterlichen Mysterien-Bühne, wo auf dem nämlichen Plane Menschen und Städte aus allen Weltgegenden zusammentrafen, wie man auf einer Weltkarte mit dem Finger herumspaziert. Shakspeare's Bühne hatte noch zum Theil die stationäre Einrichtung der mittelalterlichen Schaubühne. Das Widersinnige, Plumpe und Zerstückelnde tritt nur bei der Ein-

1) Bouterwek a. a. O. S. 336.

richtung unserer jetzigen Bühne hervor, wo Shakspeare's Scenen-Verwandluugen handgreiflich durch Decorationswechsel oder durch grüne Vorhänge angezeigt werden, die den Zuschauer, wie man zu sagen pflegt, mit der Nase darauf stossen, vor der sie niederfallen. Shakspeare versetzt uns zwar auch gleich aus Paris nach Roussillon zurück, aber seine Helena hat vor ihrer Abreise noch die bedeutsame Scene mit der Gräfin, ihrer Pflegemutter, deren Erläuterung uns hier nicht obliegt. „Mit dieser Scene schliesst Shakspeare auf's zweckmässigste den ersten Act, der für Accolti mit der Vermählung Virginia's und des Prinzen endigt, und, in Betracht der geringen Fülle an Erfindung und Motiven, auch erst mit jenem Vorgange schliessen konnte. Die Einführung der Helena beim König durch Lafeu hat ihr embryonisches Vorbild in der Anmeldung der Virginia durch einen ihr freundlich gesinnten Edelmann (Gentiluomo):

> „Sie scheint ein Edelstein in Gold gefasst;
> Gleich frischer Gartenlilie, deren Anblick
> Hinreicht, um dich zu stärken.“[1])

Lafeu's humoristische Anpreisung ist nur eine Paraphrase desselben Gedankens. Dessgleichen stimmt die Unterredung des Königs mit der Heilkünstlerin in beiden Stücken, was die Grundzüge der Situation und Charaktere betrifft, überein; nur ist Shakspeare's König milder gehalten, wie es einem solchen weltweisen Fistel-Kranken geziemt, der zuletzt selbst als Schlichter aller Wirren, als Seelenarzt und Segenstifter eingreift. Accolti, der seinen König, nach der Vermählung, ausser Spiel setzt, stattet ihn in diesen Scenen mit dem ganzen Pathos der Situation aus und erschöpft die Pinselstriche an einer Figur, die nach dem ersten Act verschwindet. Wenn Shakspeare's König seine Zusage mit dem Vers: „Bei meinem Scepter, ja beim ewigen Leben!“ der Helena bekräftigt, so dürfen wir in dem Eide König Alfonso's Schwur nachschwingen hören: „Ich schwör's bei meinem Haupt und bei der Krone“[2]) ... In der Novelle beruft sich Giglietta,

1) Par gemma in oro, e fresco giglio in orto
Ne veder potrai senzà conforto.

2) — giuro per la testa mia,
Per la corona.

dem Könige gegenüber, auf die Wissenschaft ihres Vaters, „des bei seinen Lebzeiten berühmten Arztes Gerhard von Narbonne.“ Accolti lässt seine Virginia sagen:

> Ich bin die Tochter des Hippocrate,
> Dem Niemand gleich in deinem Reiche kam.[1])

Shakspeare's Helena:

> „Gerhard von Narbonne war
> Mein Vater, wohlerprobt in seiner Kunst.“

Was offenbar der Anpreisung Virginia's näher kommt, als der schlichten Bezeichnung Giglietta's: „des berühmten Arztes.“ Wie an andern Stellen mischte Shakspeare beide Ausdrucksweisen zu einer mittleren Temperatur gleichsam. In der Novelle bestimmt Giglietta zuerst den Verbrennungstod als Strafe für das Misslingen der Heilung. Accolti lässt die Drohung vom Könige ausgehen. Shakspeare's Helena nimmt Giglietta's Anerbietung auf, ohne die Todesart anzugeben. Helena erklärt sich bereit: „Dass mein Leben Sich ende, schnöden Martern preis gegeben;“ während Virginia in hoher Zuversicht dem angedrohten Flammentode Trotz bietet, feuerfest wie sie durch ihre „innere Gluth sich fühlt, die das weite Meer nicht zu löschen vermochte.“[2]) Sie meint: ihre Liebesgluth, die sie feiet gegen jede Feuerprobe. Dagegen geht Shakspeare's König auf Helena's Alternative ein: „— sterb' ich, wird dir selbst der Tod zu Theil“, wovon Boccaccio's König nichts sagt. Wieder ein Beleg für den „Stoffwechsel“-Process, wenn die Bezeichnung gestattet wird, für den Aneignungs-Chemismus des grossen Misch- und Scheidekünstlers, des schöpferischen Umbildners organischer und unorganischer Elemente in sein Fleisch und Blut. Eine solche Umwandelung nahm er mit einer ganzen Ottave der Virginia vor: „Veracht' mich nicht“: — sagt sie zum König —

1) Io fui da Hippocrate generata:
Ad cui non visse el par sotto el tuo imperio.

2) El giuro tuo non extimo una dramma . . .
. .
— che tanto ardor mi infiamma
Che a spegnerlo el mar tucto saria poco.

„Oft ist's ein kleiner Wurm,
Ein niedrig Kraut, und schlammiges Gewässer,
Was Stärkung unsern kranken Gliedern bietet,
Wovon Galen und Avicenna schweigen.
Des Menschen Geist umfasst nicht alles Wissen,
Weil es dem Himmel so gefallen. Was
Nicht Aerzte, Königsmacht, nicht deine Schätze
Vermochten, wie? wenn ich's vollbringe?“[1])

Helena.

Er, der die grössten Thaten lässt vollbringen,
Legt oft in schwache Hände das Gelingen:
So zeigt die Schrift in Kindern weisen Muth,
Wo Männer kindisch waren; grosse Fluth
Entspringt aus kleinem Quell, und Meere schwinden,
Ob Weise auch die Wunder nicht ergründen.
Oft schlägt Erwartung fehl, und dann zumeist,
Wo sie gewissen Beistand uns verheisst;
Und wird erfüllt, wo Hoffnung längst erkaltet,
Wo Glauben schwand, und die Verzweiflung waltet.
. .
Er ist nicht so, der Alles mag erschaun,
Wie wir, die stets dem leeren Schein vertraun,
Und stolzer Hochmuth wär's der Gottheit Trachten
Und Himmelswort, für Menschenwerk zu achten . . .

Zu dem Allen finden sich die Elemente nicht in der Novelle. Doch auch ohne solche sinngetreue, zuweilen wörtliche Uebertragungen einzelner Verse würde der von Shakspeare eingehaltene Parallelismus der Scenen zu denen des Accolti als untrüglicher Beweis dafür gelten müssen, dass Accolti's Virginia dem Dichter von „Ende gut“ vorlag; für diesen Gleichschritt bietet die Novelle nicht den mindesten Anhalt. Ja selbst der Tonfall von Shakspeare's dem lyrisch-epischen Stanzen-Rhythmus in jambisch-dra-

1) Virg. Non mi sprezar: che spesso un humil verme;
Spesso herba abjecta, e spesso limose acque
Porgan conforto a nostro membre inferme:
Qual Galieno et Avicenna taque,
Tucte le humane menti non son ferme
Ad un saper: perche al ciel cosi piacque.
Quel che medici, regno, et thesor tuoi
Non han facto (fatto), s'il fo? che dira poi?

matischen Reimpaaren anklingenden Verszeilen spricht zu Gunsten einer Nachfolge seines Vorbildes, der Accolti'schen Komödie, in den metrischen Partien von Ende gut Alles gut. Daraus liessen sich, unseres Erachtens, mit mehr Recht deren zwei verschiedene Style erklären, die Coleridge im metrischen und prosaischen Theil von Shakspeare's Ende gut zu finden glaubt, als aus dem Umstande, dass die prosaischen Scenen später gedichtet worden.

Helena erbietet sich, den König binnen 24 Stunden wieder herzustellen. Accolti's Alphonso gewährt ihr, in Uebereinstimmung mit der Novelle, acht Tage, mit der Androhung, wenn er bis dahin nicht genesen, ihre schmucken Glieder dem Feuer zu überliefern.[1] Shakspeare's gnadenreicher König verwandelt, wie schon bemerkt, den Feuertod in einfachen Tod:

„Drum, lieber Arzt, versuch an mir dein Heil,
Und sterb' ich, wird dir selbst der Tod zu Theil.“

Beides, die kürzere Frist und die Strafmilderung, war von einer reiferen technisch-dramatischen Erwägung vorgeschrieben.

Jetzt kommt bei Accolti eine seltsame Person zum Vorschein, ein Cavalier aus Virginia's Gefolge, oder ein Hofcavalier, ein Sylvio, der, nachdem sechs Tage bereits von der zugestandenen Genesungsfrist erfolglos verstrichen, zwei Tage also vor Virginia's in Aussicht stehender Verbrennung, in vier flammenheissen Ottaven sein für Virginia von einer eben so leidenschaftlichen als frommen Liebe entbranntes Herz ausschüttet. Er ruft Männer, Frauen, Erd- und Meergöttinnen an, dass sie seine thränenvollen Bitten erhören möchten.[2] Erlitte Virginia den schaudervollen Tod, so wolle auch er sterben. Ja der Gedanke schon entflammt seine Liebesverzweiflung zu einem solchen Grade, dass er sein Schwert zieht, um sich den Tod zu geben. Zum Glücke fällt ihm der Kämmerer, Julio, in den Arm, mit der freudigen Nachricht, der König sey genesen. „Der Phönix (Virginia) habe die

1) Che se non mi guarissi in otto giorni
Faro in foco abruciar tua membri adorni.

2) Uomini, Donne, Dee di terra et mare
Audite le mie prece lachrymose.

Fistel mit der Wurzel glücklich ausgezogen."[1]) Im vierten Act taucht dieser einschichtige Liebesritter noch einmal auf, um der Selbstverbrennung Virginia's nachzuweinen. Obgleich ein verlorner Schatten, nach dramatischer Schätzung, und, da er in Handlung und Geschicke nicht eingreift, eine durchaus lyrische Figur, eine eingelegte Spielwalze als Cavalier à la suite, welche zwei Liebesarien ableiert — obgleich dies alles, wird man doch den ächten Dichter in der Einfügung einer solchen Sympathiefigur, wenn man sie so nennen darf, erkennen müssen, in welcher sich die Liebesmacht und Wirkung, die von Virginia ausgeht, und das bewältigende Interesse spiegelt, das sie, die Leidensheldin einer unerwiederten, verschmähten und verhöhnten Leidenschaft, einflösst. Ja man wird, trotz aller lyrischen Aussprechungsform und Haltung, in dem poetischen Bedürfniss nach einer solchen, von dem vollen weiblichen Werth und Zauber der verschmähten Heldin, ihr unbewusst, bis zu schwärmerischer Liebe erglühten Ritterfigur die Anlage zu einem wahrhaften dramatischen Dichter erblicken müssen, der, von dem tiefen Kunstgefühl geleitet, die abgestossen Werbende als eine liebeheiss Umworbene, innig Erstrebte, leidenschaftlich Begehrte erscheinen zu lassen, in sein Drama einen Spiegel gleichsam hineinstellt, welcher die zerstreuten, verlorenen Strahlen der Sympathie in Einen Brennpunkt von furchtbewegtem Mitleid für die Heldin sammelt. Und welche Heldin? die, infolge einer unglücklichen Constellation der Verhältnisse, der herrschenden Standesvorurtheile; infolge unverschuldeter Fügungen, mit den Geboten zarter Frauensitte in Widerspruch zu treten scheint. Für eine Heldin, die, hingerissen und überwältigt von ihrem Liebesschicksal, von der Schicksalsmacht, als Liebe, im Leidenskampfe mit den Mächten der Convenienz, mit dem Hass und der Verwerfung aus Geburts- und Adelsstolz, im Widerstreite mit ihrem weiblichen Zart- und Schamgefühl, um einen Gatten wirbt, ohne dessen Gesinnung und Neigung für sie zu kennen. Für eine Heldin, die ihrer Werbung den Anschein giebt, als sey der Gatte der Preis, das ärztliche

1) De la fistola ha tracta (tratta) la radice
— questa phenice.
.

Honorar gleichsam, das sie für die Heilung sich ausbedungen; und von einem Könige ausbedungen, als dem Oberherrn, der in einem seiner Mannen auch den Ehemann zu ehelicher Leistung wie zur Kriegsleistung aufbieten könne. Hat jenes poetisch-dramatische Bedürfniss und Kunstgefühl, das dem Accolti den Liebesritter eingab, nicht auch den grossen englischen Dichter bestimmt, in der Gräfin, Bertram's Mutter, die Collier mit vollem Rechte eine „entzückende Schöpfung"[1]) nennt, eine solche Sympathie-Figur zu schaffen, als Hort und Schirm, Anwalt und Bürge für Helena's inneren Adel? als Schild zugleich und Spiegel ihrer hohen, dem fürstlichsten Gatten ebenbürtigen Trefflichkeit? als Gotteszeugin gleichsam von Helena's, trotz der Werbungs-Brautfahrt und Initiative, unversehrter Weiblichkeit, ungetrübtem Zart- und Schamgefühl, ungeschädigter Mädchensittsamkeit, und reinbewahrter jungfräulicher Scheu vor jedem falschen Schritte? Hat nicht auch dieses Kunstbedenken den grossen englischen Dichter bewogen, dem alten Lafeu die treuherzig-väterliche Theilnahme einzuflössen, in der Scene, wo Helena vom Könige aufgefordert wird, ihr „Wahlrecht" zu üben? Den absichtstiefsten Bildner nicht zu dem Kunstgriff vermocht, bei dieser Wahlvornahme, der denkbar kitzlichsten Situation für eine dramatische Liebesheldin, vier Edelleute, als ritterliche Wahlcandidaten, einen nach dem andern zu entbieten, und von Helena mit unvergleichlicher Zartheit und Anmuth ablehnen zu lassen? Doch das Alles wird gelegenen Ortes zur Sprache kommen. Für jetzt genügt es darauf hinzuweisen, dass Accolti von ganz ähnlichen Kunstforderungen bewegt ward; dass der Keim zu dergleichen dramatisch-poetischen Kunstbehelfen schon bei Accolti, den Sylvio ungerechnet, in verschiedenen anderen Theilnahme-Figuren liegt: in dem alten, die Virginia beim König anmeldenden Edelmann, in den Gesandten und Staatswürdnern, die wir, von Salerno aus, ihren Fürsten und dessen Gemahlin Virginia mit Botschaft werden beschicken sehen. Und wer weiss, ob Shakspeare nicht auch aus diesem Keime seine analogen Figuren entwickelt, wenngleich letztere zu denen des Accolti, wie das Samenkorn zur vollwogenden Saat, wie das Keimblättchen zum ausgewach-

1) Shaksp. Library II, 3. Introd. („a delightful creation").

senen Eichenwalde sich verhalten mögen. Eine Komödie, deren Spuren ein Dramatiker wie Shakspeare nachging, konnte nur ein Dichter hervorbringen, den wir, in dieser Komödiengattung und im Hinblick auf das italienische Drama seines Jahrhunderts, auch in Rücksicht auf dramatisches Genie, als Unico Aretino preisen dürfen.

Von der wunderbaren Kunst, die Shakspeare in der Wahlscene aufwendet, um den Kampf von Helena's weiblichem Zartgefühl mit ihrer falschen Position zu Gunsten des erstern zu entscheiden, sucht man freilich in Accolti's entsprechenden Scenen selbst auch nur die ersten Grundlinien und Spuren vergebens. Virginia's rasches unbedenkliches Sichentscheiden und Bezeichnen des Prinzen als des Erwählten verbietet, in Beziehung auf scenisch-dramatische Kunstfeinheit und spannungsvolles Vorbereiten des Hauptschlages, jede Vergleichung. Indessen möchte es immerhin, wenn nicht fraglich, doch fragwürdig bleiben, ob Virginia's Nennung des Prinzen von Salerno als ihres Herzerwählten, in einer Scene, wo sie mit dem König unter vier Augen, nicht eine grössere Schonung ihres weiblichen Zartgefühls in sich schliesse, als Helena's: „das ist der Mann", vor dem ganzen Hofe und in Gegenwart des Erwählten, den Accolti's König erst herbeirufen lässt, um ihn, nicht mit Virginia's Wahl, sondern mit seinem, des Königs, Wunsche, sich der Virginia zu vermählen, bekannt zu machen. Bei solcher Wendung kann die Wahl vom Könige auszugehen scheinen, was die Stellung des Prinzen zu der ihm von seinem Oberherrn beschiedenen Braut in einem für beide günstigern Lichte könnte erscheinen lassen: für den Prinzen, weil ihm dadurch eine directe Kränkung und Demüthigung der Virginia erspart wird, die bei der Weigerung nicht zugegen ist, und von deren aus Liebe geschehener Wahl er nichts weiss. Virginia aber, die der König herbeiholen lässt, nachdem sich der Prinz seinen strengen Ermahnungen gefügt, darf des Prinzen Einwilligung als dessen freien Entschluss betrachten, da bisjetzt kein Anzeichen seiner inneren Abneigung gegen sie hervortrat; so wenig wie er einen Beweis ihrer wahren Liebe bisjetzt erhalten. Bei den verschiedenen Zielen und Problemen, die beide Dichter, ungeachtet des scheinbar gemeinsamen Weges, im Auge hatten, kann es indessen sich ergeben, dass Beide, innerhalb ihrer Aufgabe, die zweckmässigsten Kunstmittel zur Erreichung ihrer

Absichten und zur Lösung ihres Problems in Anwendung brachten. Die Analyse des Shakspearischen Stückes wird uns seiner Zeit Gelegenheit bieten, die von ihm beliebten Kunstbehelfe an seiner kathartischen Intention zu messen. Genug wenn Accolti's Expositionsact nicht minder in sich begründet und, hinsichtlich seiner bezweckten Katharsis-Idee: Besiegung der denkbar grössten, in Geburtsstolz und Rangesüberhebung wurzelnden Antipathie durch entsagungsvoll erprobte Gattenliebe, nicht minder gerechtfertigt erscheint. Der Act schliesst mit der Einsegnung des Ehepaars durch den Bischof in einer erbaulichen Ottave. Bei Shakspeare wünscht der König dem Bunde Glück, „Dess Heiligung, Rasch folgend diesem plötzlichen Verlöbniss, Vor Nacht vollzogen sey. Das Hochzeitsmahl Verschieben wir auf spätre Zeit" . . . Accolti's König ladet dagegen schon jetzt die Gäste zum Hochzeitsmahl, und noch diese Nacht sey das Fest gefeiert.[1]) Also auch hier biegt Shakspeare die Schlussworte von Accolti's erstem Act in die seiner Erwählungsscene um (II, 3), mit der seinem Plane gemässen Modification. Einen lieblichen Zug vor dem Segensspruch des Bischofs verwendet Shakspeare zu seinem Zweck, Ende des zweiten Actes, ebenso eigenthümlich. Accolti's Virginia entzieht bei der Trauung holdverschämt ihre Wange dem Vermählungskusse des Prinzen. König Alphonso fragt sie: Wie? vermeidest du, Virginia, des Fürsten Kuss? Erscheint sein Küssen dir denn so befremdlich? Virg. Befremdlich nicht, doch scheint es sittsam mir, dass scheu das Antlitz weigert, was still das Herz begehrt."[2]) Helena hält es beim Abschied von Bertram umgekehrt, und thut auch hier den ersten Schritt:

Helena. O lieber Herr! verzeiht
Bertram. Was wünscht ihr noch?
Helena. Etwas, — und kaum so viel, — im Grunde Nichts, —

1) Hor andian dentro alla famosa cena.
Sia in questa notte fatto festa e gioco
Che veramente e felice et serena.

2) Re. Ha Virginia tu fuggi el volto bello:
Parti el baciar de principe si strano?
Virg. Strano non mi par: ma parmi honesto sia,
Che volto nieghi quel che cor disia.

Ungern nenn' ich den Wunsch: doch ja! so wisst,
Nur Fremd' und Feinde scheiden ungeküsst.

Bertram. Ich bitt euch, säumt nicht, setzt euch rasch zu Pferd.

Helena. Ich füge dem Befehl mich, theurer Herr. (ab).

Helena besteht ihre erste Entsagungsprobe mit der schmerzlich-rührenden Demuth eines schon bei ihrer Gattenwahl gedemüthigten Frauenherzens. Für Virginia beginnen ihre Liebesprüfungen mit der abschiedslosen Entfernung ihres Gatten, über die sie in eine herzergreifende Klage sich ergiesst, von einer Gefühlsinnigkeit, die keine verlassene Geliebte des Ovid oder Ariosto überbietet. Ihre Monodie folgt unmittelbar auf den Monolog, womit der Prinz den zweiten Act eröffnet und worin er in bitteren Worten seinen Entschluss ausspricht, an dem zwischem dem Herzog von Mailand und dem König von Frankreich ausgebrochenen Kriege Theil zu nehmen, seine Jugend in Frankreich zu verleben und nicht eher nach Salerno zurückzukehren, als bis er den Tod der Verhassten vernommen, oder ihren Rückzug in ein Kloster:

Diess Weib von dunkler Herkunft soll erfahren,
Dass mit Gewalt sich kein Besitz lässt wahren.

Io vo mostrare a questa donna obscura
Che cosa violente poco dura.

Virginia fasst ihrerseits den Vorsatz, nach Salerno zu gehen, das seit der Abwesenheit des Gebieters in Frevel und Sittenlosigkeit versunken. Vielleicht gelingt es ihr, durch eine gute Verwaltung dem Verfalle des Landes wieder aufzuhelfen, und dadurch die Liebe ihres Gatten zu gewinnen. Ihrem eben ausgesprochenen Vorhaben ist des Prinzen Kanzler, Callimaco, schon entgegengekommen, welcher, im Namen des Landes, der Gebieterin die Huldigung der Bevölkerung darbringt. Sie gelobt, sich des Vertrauens der Salernitaner würdig zu erweisen, und begiebt sich mit dem Kanzler auf den Heimweg.

Shakspeare's dritter Aufzug versetzt uns in der ersten Scene nach Florenz, bei dessen Herzog Bertram, mit Bewilligung seines Oberherrn, des Königs von Frankreich, Kriegsdienste nimmt. Accolti's Commedie zeigt uns den Principe in Mailand, im Gespräch mit Ruffo, seinem Gesellschafter, Vertrauten, Hofnarren,

Zwischenträger, Schmeichler, Schmarotzer, kurz seinem Parolles, — freilich nur die allermagerste Skizze zu einem solchen, und diess kaum, — ein paar ärmliche Grundstriche zu Shakspeare's wundervollem Auswürfling von verlogenem Schufte, Prahler und Memme. Ruffo's Selbstschilderung, auf dem Wege zur Wittwe Costanza, Camilla's Mutter, mit der er, als Kuppler seines Herrn, verhandeln soll, zeichnet in einigen Strichen die Grundzüge zu Parolles' Charakter: „So will ich denn hingehn, und es zunächst mit sanften Pillen versuchen; und schlägt diess fehl, das Mars-Gesicht annehmen. Um nicht zu tragen die Kosten meiner Thorheit, muss ich der Listen und des Truges mich bedienen. Nach beiden Seiten werd' ich wacker lügen, und die eine wie die andere Partei betrügen."[1]) — „Verdammter Kerl!" — sagt Shakspeare's Bertram von Parolles — „Auf beiden Seiten ein Schurke!" Nach Ruffo's Worten und Vorsatz handelt Parolles unverbrüchlich. Nebenbei geht Ruffo auch noch darauf aus, während sein Herr bei Camilla seine Lust büsst, sein Glück bei der Mutter zu versuchen.[2]) Danach trachtet Parolles zwar nicht, aber nur, um der Absicht Ruffo's ein höheres Ziel zu stecken, und seinen Herrn bei dessen Liebchen selbst auszustechen. In jener unvergleichlichen Entlarvungsscene (IV, 3) liest der Dolmetscher einen Brief des Parolles an Diana, worin u. a. auch diess vorkommt:

„Und Diana, ein Soldat thut dir zu wissen,
Mit Männern halt's, nicht Knaben lass dich küssen . . .

Der Brief schliesst:

Der Deine, wie er dir in's Ohr gelobt, Parolles."

Nachdem Camilla's Mutter, als rechtschaffene Frau, die Anträge

1) Io voglio andar e usar preci pie:
E se non vale usar volto di Marte.
Per non pagar el nol di mi pazzie,
A me bisogna usar ingegno ed arte
Di la di qua diro molte bugie
Et ingannar voglio l'una e l'altra parte.

2) E forse anchor chi sa? meglio è provarsi;
Potria di me la madre innamorarsi.

des Prinzen mit Schimpf und Schande für ihn und seinen Vermittler, Ruffo, zurückgewiesen, sagt dieser zu sich selbst: „Warum versprach ich Thor, ich Lügner, Tropf und Tölpel, Was ich zu halten nicht vermocht?"[1]) Ganz in dieser Lage, Klemme und Stimmung befindet sich Parolles da, wo er sein verwegenes Erbieten, die Trommel zurückzuholen, wahr machen soll, und das „Gesicht des Mars" (volto di Marte), das er, wie Ruffo, an dem prahlerischen Auszug vorgesteckt, ihm nun mit dem Herzen in die Schuhe fällt, das, wie er sich selbst gesteht, „die Furcht des Mars und seiner Creaturen vor Augen hat, und wagt nicht, was meine Zunge prahlt." (IV. Sc. 1).

Ruffo muss abermals zur Costanza hinüber, diessmal mit einem Liebesbrief des Prinzen an Camilla. Ruffo fürchtet sich vor Mutter Costanza, wie Parolles vor der Trommel, und will jedenfalls erst sehen, ob er keine Schlange im Busen trägt[2]), und den Brief lesen. Der Brief ist in vortrefflichen Terzinen geschrieben und voll leidenschaftlicher Liebesgluth:

> Ich glühe und verzehre mich in Flammen;
> Doch wünscht mein Herz in solcher Gluth zu leben,
> Erglühte deines nur mit ihm zusammen.[3]) . . .

Und schliesst: Den Brief schrieb ich

> Mit Thränen, die aufschlürfend mir das Blut verzehren.
> Fügst du Verschmähn zu meinem Leid hinzu:
> Vermisch ich rasch mein Blut mit meinen Zähren,
> So trägst die Schuld an meinem Tod nur du.[4])

Ruffo lacht über die gelesene Epistel und seinen thörichten

1) Perch'io pazzo, bugiardo, sciocco et grosso
Promesso ho quello che observar non posso?

2) Ma chi sa se la serpa porto inseno?

3) Io ando, io mi consumo in ogni loco
El viver nelle fiamme el mio cor brama,
Pur che di te sia reciproco el foco.

4) Scritta ho piangendo la lettere exangue;
Qual se tu sprezzi per mia mala sorte
Mischiaro presto alle lachryme el sangue
Cosi causa sarai della mia morte.

Herrn, der mit Papierblättern Mädchen und deren Mütter erobern will, die nur die Liebessprache des Goldes verstehen; bestellt aber doch das wieder zugesiegelte Billet, das er der Mutter einhändigt. Diese jagt ihn mit dem Besenstiel im Octavenstyl aus dem Hause.[1]) Er schimpft sie, sobald er aus der Schussweite ist, eine alte Karnute und Mutter vom Antichrist[2]), bringt dem Prinzen den Bescheid und tröstet ihn mit dem Tropfen, der durch Ausdauer und Geduld zuletzt doch den Stein aushöhlt. Der Prinz, den Liebesungeduld verzehrt, findet die Anwartschaft auf das vom Tropfen ausgehöhlte Loch im Stein abgeschmackt, und trägt dem Ruffo auf, alles daran zu setzen, dass er, der Fürst, in kürzester Zeit seine Leidenschaft befriedigen könne, denn sein Leben hänge davon ab, wobei er ihm indessen nicht verhehlen kann, dass er ihn für einen Erzlügner halte. Jedenfalls kennt der Prinz von Salerno seinen Ruffo besser, als Shakspeare's Bertram seinen Parolles.

Mittlerweile treffen zwei Abgesandte aus Salerno in Mailand ein, der Kanzler Callimaco und Staatsrath Domitio, mit einem Schreiben von Virginia an den Fürsten, ihren Gemahl. Callimaco überreicht den Brief, der mit Thränen und Dinte geschrieben.[3]) Nicht Flammen, nicht die stechenden Dornen des Vorwurfs werde er darin finden, sondern treue Liebe und thränenvolle Bitten von der unglücklichen Gemahlin, die so viel gelitten.[4]) Der Prinz verweigert die Annahme des Schreibens, und erst als der Kanzler ihm vorstellt, was die Fürstin für sein Land gethan, und dass doch zum Tode verurtheilten Verbrechern und ihrer Gnadenbitte Gehör geschenkt werde, erlaubt der Fürst dem Kanzler, ihm den Brief vorzulesen. Der Gegensatz zu des Fürsten Liebesepistel an Camilla giebt dieser Scene eine grosse, dramatisch-theatralische Bedeutung. Virginia's Brief ist ein Meisterstück von ergreifender Liebestreue, hingeströmt aus dem entsagungsvoll zerrissenen Her-

1) S'al dipartir non hai la gamba presta
So ti daro con questa in su la testa.

2) Vecchia ribalda d'Antichristo madre.

3) Scritta di lachryme e d'inchiostro.

4) Non ci son fiamme, over pungenti spine,
Ma fide amore e prece lachrymosa
Dell' infelice tua misera sposa.

zen eines um ihre überschwengliche Gattenliebe verstossenen Weibes. Wir bedauern, der Länge wegen, nur einige Terzinen daraus mittheilen zu können:

Zweimal versucht' ich diesen Brief zu schreiben:
Zweimal fühlt' ich die Feder meiner Hand
Verzagt entsinken und sich zitternd sträuben.
. .
O stoss mich nicht von dir, weil ich gewagt
Zu lieben dich so sehr. Hab Mitleid, nimm
Mich auf, wenn nicht als Weib, als deine Magd.
. .
Und fehlt' ich — Ströme, die mein Aug' vergiesst,
Sie müssten tilgen, was mein Herz verbrach.
Wenn je Verschulden ward durch Gram gebüsst
Hab' Unbill, Frevel ich an dir verübt?
Bedroht dein Reich, dein Leben? Mein Vergehen
War einzig diess, dass ich dich heiss geliebt . . .
Wenn mir Geburt dich mein zu nennen wehrt:
Die Treue, meine unbegrenzte Liebe
Sie machen mich, so scheint mir, deiner werth
Kehrst du zurück, bin ich gewillt zu leben.
Und kehrst du nicht, mag diesem armen Leib
Ein wenig Erde Grabesruhe geben.[1])

Der Prinz bleibt unbeweglich, und ertheilt den Abgesandten

1) Due volte a scriver mi son posto in vano
Perche due volte la timida penna
Caduta me della tremante mano
Non me scacciar come fera proterva
Chi tanto t'hama, et con pieta m'accetta;
Se per sposa non vuoi, almen per serva . . .
Che s'io errai ha purgato ogni errore
La stanca faccia di lachryme piena;
Et ogni pena è vinta dal dolore . . .
La vita tua et tuo sangue, et tuo stato
Non ho cercato torti: el mio fallire
E stato solo in troppo haverti amato
Se ben per sangue di te sono indegna:
Per fede et per amore extrema parmi
Esser signor di possederti degna
Se tu ritorni vivere ho proposto,
Et se non torni ch'en poco terreno
Sia l'infelice corpo mio nascosto.

jenen folgereichen Bescheid, der die Katastrophe und glückliche Lösung herbeiführt: er werde nicht eher zurückkehren und ihr verzeihen, bis sie diesen seinen Ring am Finger und ein Kind von ihm auf dem Arme trage. Die Gesandten entfernen sich bestürzt und tief betrübt ob einer Antwort, die eine so harte unmögliche Bedingung enthielte.[1]) Eine einzige Stanze, in welche sich die Bemerkungen der beiden noch in Mailand befindlichen Gesandten über den eben empfangenen Bescheid, und Virginia's Aeusserung in Salerno gegen ihre Dienerin, in Betreff der von ihr erwarteten Antwort des Fürsten, theilen — diese eine Stanze genügt der naiven Scenenfolge unseres Stückes, um die Ueberbringer der Rückäusserung vor ihre Gebieterin zu führen, und ihr das trostlose Ergebniss ihrer Sendung zu melden. Virginia vernimmt die Botschaft mit so erschütterter Seele, und bricht in einen solchen Erguss verzweiflungsvoller Anklage ihres Geschickes aus, dass sie, nach einem Anruf an den Tod, als einzigen Retter, ihren Dienerinnen ohnmächtig in die Arme sinkt. Die Bemühungen derselben, die Herrin durch Essenzen, Myrrhen und Rosenwasser wieder in's Leben zu rufen, schliessen den pathosvollen Act mit ungemeiner, fast tragischer Wirkung. Die kleinen scenischen Unebenheiten dahingestellt, verdienen beide erste Acte, auch in Rücksicht auf dramatisch-theatralische Führung, die rühmendste Anerkennung.

Shakspeare's Behandlung dieser Partie weicht von der Novelle gänzlich ab, auch bei ihm werden Briefe, drei sogar, vorgelesen; gewiss nicht ohne Anregung von der Commedia des Accolti. Aber Bertram's Brief, worin er seinen Entschluss, von der aufgedrungenen Gattin fern leben zu wollen, mittheilt, ist an die Gräfin, seine Mutter, gerichtet; und sie ist es, die sich das Schreiben laut vorliest. Den zweiten vom Grafen an Helena gerichteten und von zwei Edelleuten überbrachten Brief, zeigt ihr diese beim Willkommsgruss sogleich vor: „Seht diesen Brief! Das ist mein Reisepass!“ Die Zuschrift enthält jene Bedingung von seinem Ring an ihrer Hand, und vom Kind auf ihrem Arm, „zu dem ich Vater bin; dann nenne mich Gemahl; aber dieses Dann ist so viel als Nie.“ In die wenigen Worte: „Das ist ein harter

1) Dura impossibil conditione.

Spruch!" schüttet Helena den ganzen Inhalt ihrer Gemüthsbewegung aus. Die Wucht dieses scenischen Momentes theilt sie mit ihrer Pflegemutter, aber auch unser Interesse. In Bezug auf Rührungsgewalt, auf mitleidswürdige Situation kommt hier Helena der Virginia nicht gleich, die keinen solchen Schutz- und Trostengel, keine so herzhafte, gemüthvolle Vertreterin gegen den eigenen Sohn zur Seite hat, wie Helena an dieser herrlichen Mutter und Blume aller Schwiegermütter. Inwiefern Helena's darauf folgender Monolog ein Aequivalent für Virginia's Brief an den Fürsten ist, wagen wir nicht zu entscheiden. Nach welcher Seite hin die kritische Waage, in Absicht des scenisch-dramatischen Momentes und der theatralischen Wirkung, den Ausschlag geben möchte: nach Seiten des von der Heldin selbst gesprochenen Monologes, oder nach Seiten des Briefes der Heldin, von einem alten Staatsdiener mit zitternder Stimme dem unbeweglichen Gatten vorgelesen, und solcher Weise beschieden — wer möchte diese Waage hier schwanken lassen, behufs der Bestimmung des specifischen Werthgewichtes zweier entsprechenden Situationen? in Dramen von so verschiedener Plananlage, trotz der zwillingsartigen Abstammung von Einer Novellen-Mutter; in Dramen von so weit auseinander weichenden Zielpunkten, trotz der scheinbaren Gemeinsamkeit des Weges, und bei diesem Parallelismus und dieser Gleichartigkeit der Fabel, so grundverschieden durch kunstpoetische Absichten und bezweckte Katharsis, die bei Shakspeare, neben der sittlichen Gemüthserweckung, stets auch auf eine Läuterung der E r k e n n t n i s s, auf die Lösung einer geschichtlich psychologischen Weltfrage, auf Ermittelung und Feststellung einer harmonistischen Heils- und Culturidee innerhalb der menschlich-göttlichen Ordnungen ausgeht. Eine nähere Betrachtung wird uns seiner Zeit lehren, mit welchem tiefen Kunstgefühl er auch hier die Schattirungen seiner Figuren in den Gesammtton des dramatischen Gemäldes verschmolz; mit welchem feinen Verständniss er insbesondere das Maass des leidenschaftlichen Ausdrucks der beiden Hauptfiguren an der Haltung und dem Charakter des Komödienstyls abwog.

Das dritte Schreiben, von Helena an die Gräfin, liest, gleich nach Helena's Entfernung (III, 4), der Haushofmeister der Gräfin vor. Es meldet ihre Wallfahrt als „Sanct Jacobs Pilgrim;" ihre

Selbstverbannung, um das einzige Hinderniss der Heimkehr des theuren, durch sie allen Kriegsgefahren preisgegebenen Gatten aus dem Wege zu räumen. Der Brief ist als Sonett abgefasst, das einzige lyrische Strophensystem, das Shakspeare, gegenüber der lyrisch-epischen Ottave und lyrisch-didaktischen Terzine, die sein italienischer Vorgänger ihm darbot, als kunstgemäss einfügbar in ein Drama erachten mochte. Den gleichen Entschluss eröffnet Virginia's mündlicher Abschied von ihren Hofleuten und Staatsbeamten. Die Mittheilung trägt die Farbe, die ihr die Novelle giebt, erkennbarer, als Helena's Abschieds-Sonett. Doch verräth dieses Gedanken- und Empfindungstöne, die aus Virginia's mündlichen Abschieds-Ottaven herüberklingen. „Denn mir", — so schliesst Virginia ihre Ansprache — „mir scheint es nicht hart, noch schmerzlich schwer, den Frieden ihm durch meinen Tod zu geben."[1]) Auf Giglietta's Worten in der Novelle liegt noch ein Hauch von gekränktem Selbstgefühl und Vorwurf. Die unbedingte Hingebung und Selbstaufopferung, die Virginia's Entsagung athmet, spricht auch Helena aus; ja diese mit noch stärkerer Betonung. Das Motiv der Sühne einer verwegenen, die Schranken gesellschaftlicher Ordnungen und selbst die zarten Grenzen weiblicher Scheu durchbrechenden Gattenwahl aus tiefer unbezwinglicher Herzensliebe, — das Motiv der Sühne solcher Schuld durch eine ebenso unbegrenzte Selbstbescheidung und demuthsvolle Verzichtung auf ihre Ansprüche als fürstliche Ehegattin, erscheint in Shakspeare's Helena zur Wipfelblüthe gleichsam höchster dramatisch-kathartischer Seelenläuterung vergeistigt; im Wege eines Processes jedoch, der durch die lyrisch-transcendente Gefühlsklärung seinen Durchgang nahm, welche Accolti's Beseelung der Novelle zum dramatischen Pathos bewirkte. Den flehentlichen Bitten des Kanzlers, Land und Volk nicht zu verlassen, begegnet Virginia mit den schon in ihrem Terzinenbriefe ausgesprochenen Worten: „Und wenn meine verwegenen Blicke sich vermassen, in Liebe zu einem so hohen Fürsten sich zu erheben; so hab ich diess so schwer beweint und werd' es noch beweinen, mit Thränen, die Menschen und Götter befriedigen müssen und

1) Perche a me non par dur, molesto o forte
Comprar la sua pace con mia morte.

versöhnen, dass meine Schuld durch meine Leidenssühne hinweggenommen und getilgt erschiene."[1]) In diesem Gefühlserguss sehen wir das punctum saliens der dramatischen Katharsis ringen, das sich in Accolti's Commedia, bezüglich der Virginia auch kunstgemäss im Geiste des Drama's, wenn auch nicht ganz der Form nach, erschloss; nicht aber was den Prinzen anbelangt, den in Shakspeare's Bertram erst seine Nemesis ereilt; der in diesem erst seine vollkommene, poetisch-dramatische Sühne erfährt.

Noch immer setzt Virginia's eheflüchtiger Gemahl dem Ruffo zu, auf Rath zu sinnen, wie er Camilla's Besitz erlange. Ruffo möchte ähnlich, wie der Buffo eines indischen Drama's, wie der Vadusheka, den Rath bis nach Tische verschoben wissen[2]): Princ. „Gemeiner Wicht, für eine Gänseleber wäre dir die schönste aller Frauen feil." Ruffo auf dem Weg zur Tafel: „Wenn Helena erstünde sammt Polyxena, ich gebe beide hin für eine gute Schüssel."[3]) Bei Parolles verschlingt so zu sagen das Grossmaul des gemeinen Wichtes den Schmarotzer, der bei ihm weniger zum Vorschein kommt. Jetzt folgt die in der Novelle angedeutete Scene: Virginia fragt ihre Gastwirthin in Mailand, die hier Sabina heisst, wer der schmucke Cavalier sey, den sie vorbeireiten sieht. Sie hatte ihn gleich als ihren Gemahl erkannt und erfährt nun von der Wirthin, ohne sich zu verrathen, das Verhältniss des Fürsten mit Camilla. Virginia klopft auch schon bei Costanza, Camilla's Mutter, an, mit der sie ihre Angelegenheit verhandelt, nachdem sie ihr in sechs Stanzen ihre

1) Et se in amar principe tanto altero
Presumptuosi furon gli occhi mei;
Tanto l'ho pianto e pianger tanto spero
Di lachryme satiando huomini e dei:
Che non sol loro, ogni fera terrena
Dira la colpa vinta dalla pena.

(Dass nicht bloss sie, die Menschen und Götter, sondern jedes grausame Gewild etc.).

2) Sendo digiuno andiamo a mangiar presto.

3) Pr. Andiam vil huom, che per un fegatello
A qual sia donna saresti molesto.
Ruf. Se Helena rinascesse o Polisena,
Tutte le venderei per una cena.

Erlebnisse und Schicksale erzählt. Die Erzählung ist gewissermassen ein Resumé des bisher Vorgefallenen und dramatisch unzulässig. Die Novelle berichtet blos, die Gräfin (Giglietta) habe der Wirthin alles erzählt, was sich ereignet hatte. Es versteht sich von selbst, dass Shakspeare in der Kunsttechnik eben so gross, wie als Dichter, Accolti's Fehler vermeidet. Seine „Wittwe", Diana's Mutter, ist zugleich die Wirthin.[1] Bertram's Vorbeizug mit Parolles und Soldaten geschieht auf der Bühne, und die Wittwe erfährt das Nöthige von Helena drinnen in ihrem Hause. Dem Antrage Helena's geht eine Lagerscene vorher; Virginia's Verhandlung mit der Costanza folgt unmittelbar auf ihre Erzählung. Virginia's Mittheilung ihres Plans, dass Camilla, unter dem Anschein, dem Fürsten zu willfahren, sich seinen Familienring, der ihm über Alles theuer, als Geschenk ausbitte; das Bedenken der Mutter, wegen des Rufes ihrer Tochter, ihr schliessliches Nachgeben u. s. w. haben beide Dichter so ziemlich gleichlautend mit der Novelle dargelegt, mit der Maassgabe natürlich, die Shakspeare's kunstvollere und verschränktere Disposition erheischte. Dem Botenlaufen des Parolles zwischen Liebchen und Herrn gönnt Shakspeare keine Scene. Aber er deutet es wiederholt an. Durch Bertram z. B., der einem Edelmann von seiner Liebelei erzählt, und dabei bemerkt: „doch schickt' ich ihr durch jenen Narrn, den wir entlarven wollen, Geschenk und Briefe, die zurück sie sandte," was Accolti's Ruffo thatsächlich in eigenen Scenen besorgt. In der Schlussscene von Ende gut sagt Parolles selbst von sich: „Ich war ihr Zwischenträger." Als solchen giebt er sich auch, wie schon berührt, in dem verblümten Billet-doux an Diana zu erkennen, das, in der Entlarvungsscene, der Dolmetscher dem Grafen vorliest. Offenbar fand Shakspeare die Grundlinien auch zu dieser Zwischenträgerschaft seines Parolles in Accolti's Ruffo vorgezeichnet. Wir sehen diesen nun auch auf seinem unfreiwilligen Kupplerposten bei der Costanza wieder, gleich nachdem Virginia sie verlassen. Er wundert sich nicht wenig, die Mutter miteins so geschmeidig zu finden, bis auf seine schnöden Liebesanträge, die sie mit Hohn und Besenstiel

1) Helena (zur Wittwe). Ihr selber seyd die Wirthin?
Wittwe. Zu dienen, heil'ge Pilgerin.

zurückweist. Er bestellt an den Prinzen die Gewährung eines nächtlichen Schäferstündchens für den überlassenen Ring. Nicht ohne Widerstreben trennt sich der Prinz von dem „Ehren-Kleinod seines Hauses", wie Shakspeare's Bertram seinen Familienring nennt; doch giebt er es hin für das kostbarere Juwel, das ihm das Schäferstündchen in Aussicht stellt. In einem halben Dutzend Scenchen von Octaven-Länge macht nun der Ring seine Vorstadien zur beglückendsten Katastrophe durch. Das letzte Vorstadium, womit der vierte Act abschliesst, ist Ruffo's Glosse, die sich nicht genug über die bereits zehn Nächte dauernde Unsichtbarkeit des Principe verwundern kann. Die Glosse hallt in einen trübseligen Seufzer über sein bei der Costanza gescheitertes Liebesglück aus, und in den noch trübern Hoffnungstrost: dass mitunter doch auch eine alte Füchsin in die Falle geht.[1] Vorläufig schleicht der alte Fuchs an der sauern Traube vorbei, trotzdem dass es eine runzlige Rosinentraube ist.

Shakspeare verlegt die Verheissung des Schäferstündchens, als Gegengefälligkeit für den gewährten Ring, in die zweite Scene des vierten Actes; und eine Verheissung aus dem Munde der Tochter selbst, die Accolti von ihrer Mutter, und zwar auf Virginia's Anrathen, auf's Land zu einer Verwandten schicken lässt, bis die Ringscenen abgespielt sind. Wie sich mit der mütterlichen Besorgniss um den guten Ruf ihrer Diana und wie mit der makellosen Jungfräulichkeit einer solchen Diana und ihres Diana-Leumunds, die Uebernahme von Ruffo's Rolle durch diese Diana sich vertragen möchte, das mag der Dichter von Ende gut Alles gut vor der Hand auf seine Kappe nehmen. Er ist Manns genug, um eintretenden Falls sich auch vor diesen Riss zu stellen. Sein poetisches Zartgefühl in solchen Dingen beweist auch hier der feine Tact, womit er das geheimnissvolle Schäferstündchen auf sich beruhen lässt, und sich aller Ruffo-Glossen über das Vorher, Während und Nachher enthält. Die keuscheste aller Eheheldinnen, die vor dem „Beginne ihres Spiels", darin

„Erlaubte Absicht in erlaubter That,
Schuldlosen Wandel auf des Lasters Pfad"

1) Ma anchor si piglia delle volpe vecchie.

erblickte, seufzt nach dem begonnenen Spiele ihre lächelnde Verwunderung nur in die Worte aus:

„O seltsame Männer! —
So süss könnt ihr behandeln, was ihr hasst,
Wenn der betrognen Sinne lüstern Wähnen
Die schwarze Nacht beschämt. So spielt die Lust
Mit dem, was sie verabscheut, unbewusst.
Doch mehr hiervon ein ander Mal" —

Ja, „mehr hiervon ein ander Mal", wo sich auch zeigen wird, dass der Dichter von Ende gut nicht nur der grösste, dass er auch der keuscheste aller Bühnendichter ist. Bei ihm, wie bei seinem „Heisssporn", stösst blos die Zunge ein wenig an. Im Uebrigen ist er vom Scheitel bis zur Sohle ein Heisssporn als Dichter vom gediegensten, makelreinsten Mannesstahl, wie sein Heinrich Percy als Schlachtenheld und Ritter. Bei Andern, und den hervorragendsten nicht selten, ist das Umgekehrte der Fall: ist nichts rein und keusch und von gediegenem Mannesstahl, nichts als die Zunge.

Virginia leitet den vierten Act mit der mutterfreudigen Verkündigung an Costanza ein: „dass sie den Ring besitzt, und sich Mutter fühle."[1]) Helena nimmt in derselben Situation vom vierten Act, in Gesellschaft der Wittwe und Tochter, mit dem zukunftsfrohen Mutterhoffnungstroste Abschied:

„Ende gut, Alles gut: das Ziel baut Kronen;
Wie auch der Lauf, das Ende wird ihn lohnen."

Virginia lässt Costanza, mit einem reichen Geldgeschenk, als Mitgift für die Tochter, zurück und beseitigt Beide für die Komödie auf immer. Wie entscheidend die Tochter der Wittwe in die Katastrophe von Ende gut eingreift, den Ausschlag zum „gut" des Endes giebt, und zu dem von „Alles gut", worauf Helena noch einmal in Marseille vor ihren Begleiterinnen, der Mutter und Tochter, hinzielt[2]), auch das wird uns Shakspeare's Entwickelungskunst gelegenen Ortes zu bewundern geben.

1) Ch'io ho l'anello, e gravida mi sento.

2) „Ende gut, Alles gut! bleibt doch mein Trost." (V. Sc. 1.)

Virginia sucht ihre Wirthin Sabina auf, bei der sie ihre Entbindung abwarten will. Der Principe klagt dem Ruffo seine Sehnsucht nach Camilla, die ihre Mutter fortgebracht, er wisse nicht wohin. Ruffo, voll Aerger über die sauere Traube, rathet ihm, die verruchten Frauenzimmer in Teufels Namen ziehen zu lassen, „dieses wankelmüthige, trügerische, gottlose und boshafte Weibsvolk.“ [1]) Und schüttet eine Litanei von verwünschenden Schmähungen über die schönere Hälfte des Menschengeschlechtes aus: „das Weib nur ist des Mannes Pest und einzige Beschwerde, ja alles Uebels Grund auf dieser Erde.“ [2]) Der Herzog von Mailand und der König von Frankreich hätten Frieden geschlossen, vielleicht hat auch schon Virginia das Land geräumt; er könnte nun in die Heimath zurückkehren. Ruffo fliesst über von weisen Rathschlägen dermassen, dass sich selbst der Fürst darüber wundert, und meint, Ruffo müsse gestern weniger als gewöhnlich getrunken haben. Doch möchte der Hausnarr mit seiner Weisheit nur einpacken; er kenne ihn zu gut, als dass sein Redefluss bei ihm verfange. Einer solchen Menschenkenntniss kann sich Bertram in Bezug auf Parolles nicht rühmen. Accolti's Principe erscheint überhaupt in einem weit günstigeren Lichte, als Shakspeare's Bertram. Was diesem aber an Haltung und innerer Würde abgeht, ersetzt er durch dramatisches Interesse. Der Principe mag ein edlerer Charakter seyn; Bertram ist jedenfalls ein besserer dramatischer Charakter.

Ruffo's Rath zur Heimkehr erhält ein entscheidendes Gewicht durch das Auftreten zweier Staatsräthe aus Salerno, des Valerio und Sempronio, die den Fürsten zur Rückkehr in seine verwaisten, der Führung um so mehr bedürfenden Lande auffordern, da auch die Fürstin das Vaterland verlassen, mit dem Entschlusse, nie wiederzukehren, und in der Fremde ihr Leben zu beschliessen. Auf diese Nachricht verspricht der Fürst, binnen zehn Tagen in seinen Staaten einzutreffen, und hält schon in der nächsten Stanze Wort, wo dieselben Gesandten bereits Anstalten

1) Lassa ir col diavol queste scelerate
Donne instabil, fallaci, inique e rei.

2) Del huom la donna e sola peste e güerra
Anzi cagion di quanto male e in terra.

zu seinem Empfange treffen. Im Palaste nimmt er die Begrüssungs-Huldigungen des Staatskanzlers Callimaco und der „Spitzen“ der obersten Behörden entgegen. Nur die als Spitze einer Ausnahmestellung in der Komödie und im Staate von Salerno schon bezeichnete Condolenzfigur auf eigene Hand, nur Sylvio, der im zweiten Act sich dem Gefolge der Virginia als stiller Beileidscavalier freiwillig angeschlossen, kommt hier noch einmal zum Vorschein, um seine Karte p. p. c. beim Publicum als ungeahnter Liebesdienstthuender Kammerherr der verschwundenen Fürstin abzugeben, mit dem unerschütterlichen Vorsatz, die von ihrem Gemahl Gehasste, Verstossene und Vertriebene mit herzverzehrender Leidenschaft zu lieben; sie aufzusuchen in allen Welttheilen; zu durchforschen Meere und Länder, die sieben frommen und sieben unwirthbaren Inseln [1]) mit einbegriffen. Er will sie oben suchen an der Himmelsschwelle, und findet er sie dort nicht, in der Hölle.[2]) Trotz alledem ragt dieser Weltumsegler, der seinem Schatten nachläuft, dieser Abaris auf einem ziellosen Liebespfeile reitend, dieser einschichtige Kothurn als lyrischer Siebenmeilenstiefel; — ragt dieser Sylvio dennoch aus dem Wuste der italienischen Novellen-Komödien des 16. Jahrh. wie eine vereinsamte Denksäule hervor, die sich erhebt, um für die Aechtheit von Accolti's Dichterberuf zu zeugen, der ihn würdigt, dem Schöpfer von „Ende gut Alles gut als dramatischer Bearbeiter desselben Növellenstoffes voranzugehen.

Den fünften Act kündet der Principe selbst an mit der Aufforderung an seine Hofbeamten, insbesondere an den Seneschall: durch ein prachtvolles Festmahl den Jahrestag seiner Wiederkehr zu feiern. Die zehn Stanzen, die des Seneschall miteingeschlossen, liefern die glänzendste in Octaven abgefasste Speisekarte, die jemals ein fürstlicher Küchenmeister entworfen. Leider gestatten uns Ort, Zeit und Aufgabe keine würdige Uebertragung. Auch besitzen wir die Wundergabe jener Uebersetzungskünstler nicht, die das bei der Hochzeit zu Kana gewirkte Wun-

1) Le sette insule pie, le sette crude.

2) Cercar voglio aqua et terra, el ciel superno;
E se non basta cerchero l'inferno.

der umkehren, und den Wein ihrer Originale in klares Wasser verwandeln. Aber auch das umgekehrte Wunder bleibt ein Wunder, und die Verwandlung oder Uebersetzung von Originalwein in reines frisches Wasser, das bekanntlich desto besser schmeckt, je weniger Geschmack es verräth, bleibt immerhin bewundernswürdig. Bei dieser Gelegenheit erlauben wir uns, die Aufmerksamkeit eines solchen Wunderthäters auf Accolti's jedenfalls merkwürdige Virginia-Commedia alles Ernstes zu lenken. Eine in den Versmaassen des Originals gehaltene Verdeutschung dieser Komödie wäre, in Rücksicht auf Shakspeare namentlich, eine höchst dankenswerthe, verdienstvolle Leistung. Eine derartige Uebersetzung, sollten wir meinen, dürfte z. B. sich als kein unwürdiger Beitrag zu dem Jahrbuch der deutschen Shakspeare-Gesellschaft empfehlen; zumal von der kunstreichen Hand des Herausgebers geliefert, an der jeder Finger eine polyglottische Uebersetzerzunge sondergleichen. Von ihm, dem jüngsten Umdeutscher des Schlegel-Tieckschen Lear, eine solche metrisch-getreue Verdolmetschung der Virginia, und einhergehend neben einer collateralen neuen Uebertragung von Ende gut Alles gut — eine solche würde erst die Uebereinstimmungspunkte ins vollste Licht setzen, die aus unseren Andeutungen doch nur zerstreut, und nicht so augenfällig, auch nicht in so klarer Uebersichtlichkeit hervortreten konnten.

Der Principe Alexandro von Salerno trägt seinem Sischalco, Seneschall oder Truchsess, auf, ein Festmahl herzurichten, das alle Gastgebote von der Königin Dido bis zum Gastmahlkönig, Lucullus, an Pracht und verschwenderischer Ueppigkeit übertreffen soll.[1]) Sischalco beruft denn sofort auch Jäger und Fischer, beordert sie an ihr Geschäft, und durchwandert mit ihnen alle Welttheile und Naturreiche nach den auserlesensten Leckerbissen und

1) Vinca di Alcinoo et Dido i cibi extremi,
Scripti dal grego et mantuan poeta;
Vinca in Egypto in conviti supremi
Di Marcantonio et Cleopatra lieta;
Di Capua, e pranze effeminati semi
Cha lo invitto Annibal l'impresa vieta;
Vinca le cene prische et le novitie
Et vinca di Lucullo le delitie.

Schüsseln. Die Wälder sollen in die Küche ihren Vorrath an Wild und Hölzern zum Kochen und Braten liefern; die Luft mit allem denkbaren Geflügel die Tafel beschicken, worunter Adler, Greif und Phönix nicht fehlen dürfen.[1]) Das Meer endlich soll die feinsten Scheusale beisteuern, dergleichen seit Schiller's Taucher nicht geschaut worden: den stachlichten Rochen, den Klippenfisch, des Hammers gräuliche Ungestalt, den Butzkopf und den Walfisch, schliesslich den entsetzlichen Hay, des Meeres Hyäne, und wenn es seyn kann, eine fette Sirene.[2])

Er gebeut und es steht da. Die Tafel ist servirt. Der fürstliche Wirth heisst seine edlen Gäste, Herren und Damen, Platz nehmen, ermahnt den Seneschall, seinem Amte Ehre zu machen, und befiehlt ihm, Niemand einzulassen, der das fröhliche Mahl stören könnte. Die arme Virginia, die bei ihrer Gastwirthin in Mailand an keiner solchen Tafel während des ganzen Jahres sass, schickt sich nun an, mit dem Ring und Zwillingspaar, das ihr mittlerweile der Himmel geschenkt, den Heimweg nach Salerno anzutreten.[3]) Sie nimmt von ihrer liebreichen Wirthin, Sabina, rührenden Abschied und schenkt ihr zum Andenken eine goldene Kette. Dann wendet sie sich zu den Zwillingsknospen, den Söhnchen an ihrem Busen, und spricht mit ihnen unter lächelnden Thränen gar herzige Mutterworte:

O ihr geliebten, holden, süssen Kleinen,
Die ich durch gramvoll list'gen Trug erstahl;
Mit so viel Kummer ach, und bitt'rem Weinen
Verschmäht erschlich in diebisch schlauer Qual.

1) Et se si puo per far cena felice
Una Aquila, un Grifone, una Phenice.

2) Piglisi un capo d'oglio, una balena,
E se possibil fusse una serena.

3) Porchè stelle, fortuna et fato humano
Ni hanno arrichita di doppio figliuolo;
E poi ch'el anello io tengo in mano:
Verso Salerno vo pigliare el volo.

Da es den Sternen und dem Weltgeschicke
Gefallen, mir ein Zwillingspaar zu schenken,
Und ich den Ring noch an der Hand erblicke,
Will nach Salerno ich die Schritte lenken.

Zwei Schilde sollt als Brustwehr ihr erscheinen,
Mich schützend vor dem zürnenden Gemahl.
Vielleicht dass eure Lieblichkeit mir Armen
Im Herzen eures Vaters weckt Erbarmen.[1])

In der nächsten Stanze steht sie vor Salerno und bedeutet ihr Gefolge, einen Verwandten (cugino) und ihre Dienerinnen: Ihr Herr halte ein grosses Gelage; sie sey Willens, die Heiterkeit des Festes zu Gunsten ihrer Herzenssache zu benutzen. Gesagt, gethan. Mit der sich anschliessenden Ottava richtet schon der überraschte Fürst die Frage an die vor ihm mit ihren Kindlein knieende Mutter:

Wer bist du, Weib? so hohl und bleich von Wangen;
Die Augen so erloschen und verweint?
Ich seh' dein Haar zum Gürtel niederhangen,
Ganz aufgelöst, durch Thränen nur vereint.
Was willst du mir? Sprich sonder Furcht und Bangen.
Dein Elend rührt mich; sage, was dich peint.
Wer bist du? Wesshalb dich in Schweigen hüllen,
Und weinend dich und mich mit Schmerz erfüllen?

Ich schwör' es dir bei jenen ew'gen Mächten,
So hier auf Erden wie im Himmel schalten:
Solch Mitleid fühl' ich meine Brust umflechten,
Dass du von mir magst jede Gunst erhalten.
Und hätt'st du mich gekränkt in meinen Rechten,
So lass ich Gnade doch statt Rechtes walten.
Befürchte nichts und hemme diese Zähren,
Die deiner Zunge nur das Sprechen wehren.[2])

1) O figliol belli pretiosi et cari
Acquistati da me con tanto ingegno,
Con extremo dolor, con pianti amari,
Con persecution, con tanto sdegno:
Voi sarete duo scudi, et duo ripari
Alla lunga ira del signor mio degno:
Spero vostra bellezza a vostra madre
Rendera pio vostro indurato padre.

2) Princ. Chi se' tu donna si pallida et scura?
Con luci morte afflite, adolorate?
Con chiome sparse sino alla cintura
Che son dalle tue lachryme bagnate.
Di quel che vuoi, et non haver paura,

Nun folgt Virginia's Herzenserguss. Ihre Anrede in Terzinen, die sie knieend an den Fürsten hält, trägt die Ueberschrift: Capitolo di Virginia al Principe, und recapitulirt denn auch ihr ganzes Schicksal. Die Ansprache ist gleichsam die Commedia in der Nuss, von hinreissender Gewalt und Schönheit; eine Uebersetzungsaufgabe für den schon angedeuteten Verdeutschungskünstler aus allen Sprachen von Aufgang bis zum Niedergang. Wir senken unsere Uebersetzungsfeder tief vor seinem Meisterkiel, den er zur Förderung deutscher Uebertragungskunst und zur Bereicherung ihrer Musterwerke auch an der Virginia und ihrem Capitolo baldmöglichst erhärten und erproben mag. Was uns betrifft, so haben wir nur noch die Schlussbemerkung hinzuzufügen, dass mit Virginia's Thränen und Flehbitte um ihres Gatten Liebe und Erbarmen sich die fussfälligen Gnadenbitten der ganzen Festgesellschaft, Hofherren und Damen, der treffliche Kanzler Callimaco an ihrer Spitze, und im Bunde mit den Zurufen der herbeigeströmten Bevölkerung vermischen; so dass der erschütterte Fürst in drei trefflichen Ottaven der vielgeprüften Gemahlin eine öffentliche Genugthuung und Ehrenerklärung giebt, beglückender und entzückungsvoller für sie, als die schwärmerischste Liebeserklärung, die er ihr unmittelbar nach seiner Erwählung vor dem geheilten König von Neapel und dessen gesammtem Hofstaat hätte machen können:

Princ. Donna che con tanta arte al tuo disegno
Gia venisti d'havermi per marito,
Et hor con inaudito extremo ingegno
Adempito hai l'impossibil partito.

Ch'io ho di tua miseria assai pietate.
Chi se'? chi se'? perche non mi rispondi,
Et te et me lachrymando confondi?

Io ti prometto per quello immortale
Ch'en cielo en terra ha somma monarchia,
Che del tuo aspetto tal pieta m'assale,
Ch' ogni gratia da me facta ti sia,
Se ben m' havessi offeso, ogni tuo male
Sia tolto: di quel che tuo cor disia.
Non temere, fa quel pianto in te si extingua:
Che l'impedisce la voce et la lingua.

Poi per te priegha ogni mio baron degno;
Cantento son che t'impetrin mercede
Prego, pianto, figluoli, amore et fede:

Io ti perdono ogni tua colpa forte;
Io per miei riconosco e tuo figluoli;
Io t'accepto per sposa et per consorte;
Io pongo fine a tue lachryme e duoli.
Io vo nelle tue man iuri la corte,
Et obedisca a tuoi imperii soli
Et per mostrarti ch' ogni sdegno e tolto,
Baciarti intendo el lachrymoso volto;

Così baciare e figli grati et belli.
Fate portare una vesta regale,
E restringere con oro e' capelli
Come conviensi a Principessa tale.
Redimite sue man di ricchi anelli.
Et cosi e' figli miei con veste equale.
Perch' io dorma con lei letto si faccia,
Benche suo letto sara le mi braccia.

Weil du, o Weib, durch heimlich-kluges Minnen,
Den Gatten dir erstritten und errungen;
Dein beispiellos erfinderisch Beginnen
Ein unerreichbar scheinend Ziel erschwungen;
Versöhnungsruf von Herr'n und Frau'n hier innen,
Vom Volke draussen schallt mit tausend Zungen:
So stimmt mein Herz auch ein, dass ich verzeihe,
Gerührt von Thränen, Kindlein, Liebestreue.

Vergeben sey dir jegliches Verschulden.
Die Söhnchen auch erkenn' ich als die meinen,
Und nehm' als Ehgemahl dich auf in Hulden.
Aufhören soll dein kummervolles Weinen.
Mein ganzer Hof soll schwören dir und hulden,
Sich in Gehorsam dir verpflichten und vereinen.
Und zum Beweis, dass ich entsagt dem Grolle,
Küss' ich das Antlitz dir, das thränenvolle;

Küss' ich das Knabenpaar, das lieblich holde.
Lasst sie mit fürstlichem Gewand sich schmücken.
Durchflechtet ihr das Haar mit lautrem Golde,
Wie's sich nur mag für solche Fürstin schicken.
Von Ringen strahl' der Finger Blüthendolde.
Die Knaben auch will ich geputzt erblicken.
Dann rüstet uns das eheliche Bette;
Doch sey mein Arm die bessre Ruhestätte.

Das Drama konnte, in Anbetracht seiner Anlage, seines im Proemio vorweg ausgesprochenen leitenden Gedankens[1]), und seines auf die Läuterungskraft prüfungsvoller Liebestreue gestimmten Pathos, keinen erbaulich-befriedigendern Abschluss erhalten. Innerhalb seiner Passionsstadien erscheint es uns auch dramatisch, ja, für jene Zeit, selbst scenisch bedeutsam. Die Aufnahme der lustigen Person, im Sinne des als Schalksnarren vom geistlichen Drama verwendeten Teufels, befürwortet das Shakspeare-Drama in den erschütterndsten Tragödien. Parolles vertritt dieses Moment noch weit entschiedener, als Ruffo, da jener durchweg als der „Verführer“ und Seelenverderber des jungen Grafen, insbesondere von der Gräfin-Mutter, bezeichnet wird. Parolles ist Bertram's Mephistopheles; Mephistopheles als Memme, und, obgleich frei von jeglichem phantastisch-mittelalterlichen Beischlag, der inamovible Repräsentant des höllischen Mysterien-Schelms als Monsieur Parolles; der „Böse“, aber als einfach schlechter Kerl; Faust's Höllenhund als gemeiner Lumpenhund. Die Reinigung von diesem Bösen, in Gestalt des Hundsföttisch-Schlechten, das nur Shakspeare's Genie und poetische Kunst mit einer solchen Glorie von komischer Wirkung umgeben konnte, die Reinigung vom Parolles, dessen Umgang mit dem Aussatze seiner Schlechtigkeit den ritterlichen Adel des jungen Grafen ansteckte — diese an dem geburtsstolzen Edelmann vollzogene Katharsis und von seinem Könige vollzogene, als Vertreter des wahrhaften, auf innerem Werth beruhenden Adels, im Gegensatz zum conventionellen eingebildeten Erb- und Familienadel, — diese grossartige Katharsis stellt Shakspeare's „Ende gut“ sternenhoch über Accolti's Virginia und macht es erst zum Ende gut, Alles gut. In der That ist der fünfte Act, der die Novelle und Komödie gänzlich abstreift, und als Shakspeare's freieigenste Schöpfung strahlt, ein Meisterstück dramatischer Knotenlösung, dessen nähere Beleuchtung wir uns aufsparen müssen, bis die

1) Che ne cosi sinistri, acerbi e rei
Mai di disperi uno spirito perfecto.

Dass nie in herben, widerwärtigen Geschicken
Ein lauteres Gemüth verzweifeln möge.

Zeit einer eingehendern Würdigung auch für jenes Stück gekommen.

Eine Anregung zu seiner Commedia, die Accolti, beiläufig bemerkt, nach seiner Lieblingstochter Virginia benannte, mochte er durch die frühzeitige Berührung des italienischen Drama's mit der Tragikomödie der Spanier empfangen haben. Die, so viel uns bekannt, erste italienische Uebersetzung eines solchen, der Celestina[1]), erschien 1505 in Venedig. Diese Celestina in 21 Acten wird sich als dialogisirte Novelle ausweisen, in Vergleich mit welcher Accolti's Virginia ein dramatisches Kunstwerk zu nennen. Ausserdem ist die Tragikomödie ein Vermächtniss der italienischen Bühne aus der Zeit der Hilarotragödien der Tarentiner und der Phlyakenspiele des Rhinton.[2]) Die Stegreifpossen der Phlyakographen und die tragischen Farcen des Rhinton in Süditalien dürften als die Ahnen der italienischen Commedia dell' arte, der Localmaskenkomödie, und der Tragikomödie sich bezeichnen lassen. Der parodistische Charakter jener uralten italosikulischen, von Epicharmos als Hoffarce eingeführten und von Rhinton vervolksthümlichten Localposse spiegelt sich noch ab in der Stellung des Gracioso der spanischen Tragikomödie zum Pathos der Hof- und Rittertragik, das der Gracioso ins Burleske komödirt und gleichsam rhintonisirt. So rein die altattische Tragödie sich von Beimischung komischer Motive halten mochte; so streift selbst sie doch zuweilen an dieses Volkselement. Der Wächter z. B. in Sophokles' Antigone weicht schon aus dem heroischen Ton eines Aeschylos-Boten und spielt schon in den Gracioso hinüber. Odysseus im Philoktet intriguirt sich, bei aller heroischen Haltung, in die Parodie seiner eigenen Mission hinein, und verstrickt sich in nahezu komische Situationen, wie betreffenden Ortes ausgeführt worden.[3]) Odysseus im Philoktet darf, ohne Verunglimpfung seiner wundervollen Repräsentation heroischer Staatsklugheit, ein tragikomischer Charakter, und insofern auch Sophokles' Philoktet eine Tragikomödie genannt werden. Den Ton schlägt auch bereits Homer in der Ilias an, unbeschadet der epischen Hoheit. Thersites von Odysseus mit dem Scepter ge-

1) Celestina, Tragicomedia de Calisto y Melibea. Salern. 1500. — 2) Vgl. Gesch. d. Dram. II. S. 28. — 3) Gesch. d. Dram. I. S. 369 ff.

züchtigt ist der Entwurf zu einem Scenenbilde für Shakspeare's Troilus und Cressida. Thersites eine Phlyakenfigur, Vertreter des Niedrigkomischen; sein Züchtiger, Odysseus, ein Held der edlern Charakterkomik, des Satyrspiels, das eine Tragikomödie optima forma; daher auch „scherzende Tragödie“ vom Grammatiker Demetrios genannt.[1]) Erst die falsche, pseudo-classische von Seneca's Tragik inspirirte Hoftragödie der Italiener und Franzosen, erst diese Etiquettentragik fegt das humoristische Volkselement als nicht hoffähig aus der Tragödie bis auf die letzte Spur, und scheut die Verunreinigung des pur sang tragique mit demselben, so ängstlich, wie nur eine Marquise von sechzehn Ahnen die Verbindung mit einem Menschen von plebeischer Abkunft verabscheuen mag. Das Abenteuerliche, Novellen- und Romanhafte, das Episch-Ereignissvolle, das, an Stelle des stätigen, innerhalb des festen Kreises seiner Vergeltungssphäre, die Katastrophe vollziehenden Familienschicksals, in die dramatische Fabel, zunächst durch die neuattische Findlings-Komödie, hineinkam, ist ein orientalisches, in Folge der Alexanderzüge, der Diadochen-Kriegsfahrten, der Völkerwanderung, des Rittergeistes, in das Drama verpflanztes Element, und diesem, gemäss seinem genetischen Entwickelungsgange durch alle jene Momente hindurch, so wesentlich, wie der vom homerischen Epos geschaffene Fabelstoff den Fruchtkern des altattischen Drama's bildet.

Die romantische Tragikomödie war sonach die gebotene, dem modernen, aus den mittelalterlichen Bühnenspielen hervorgegangenen Drama inhärente Form, die auch von der Tragödie nicht verleugnet werden durfte, sollte diese eine innerlich lebendige, wahrhaft volksthümliche, dem Geiste der romanisch-germanischen und reingermanischen Völker gemässe Gestalt gewinnen. Und hat sie denn nicht diese Kunstform im Shakspeare-Drama zu höchster poetischer Vollendung gebracht? Für Italien erscheint uns in Accolti's Virginia die poetische Blüthe des tragikomischen Drama's. Accolti's Virginia steht daher auch in unsern Augen dem Ideal eines poetischen Nationaldrama's ernsthafter Gattung näher, als die classische Tragödie der Italiener. Sie steht auch, wie schon berührt, als reine Novellen-Komödie von sittlich-seelen-

1) Gesch. d. Dram. I. S. 124.

vollster Tendenz vereinzelt da, getragen von dem Culturgedanken der Ausgleichung der Standesunterschiede durch demuthsvolle Liebesfülle in ihrer heiligsten Form, als eheliche Liebe. Anklänge an eine solche Liebe mögen sich auch in anderen Abenteuer-Komödien finden, wie z. B. in Franc. Podiani's „I fidi amanti"[1]) (Die treuen Liebenden); und werden uns ebenfalls in einigen Komödien der Intronati begegnen. Ein italienisches Drama aber, wo die Novellenfabel so rein aufgeht in ein erbauungsvolles, seelenschönes, zu lyrisch-dramatischem Pathos sich läuterndes Gefühl innigster Liebeshingebung; und in allen Tönen so durchdrungen von dem Tendenzgedanken der Beglückung durch solche hehre, sittlichschöne, heilige Gattenliebe, — ein italienisches Drama von diesem Inhalt, das sich mit Accolti's Virginia vergleichen dürfte, ist uns nicht bekannt.

Riccoboni beweist daher nur, dass er ganz und gar in dem Dogma des vermeint classischen Drama's der Franzosen festgerannt ist, wenn er die in Versen geschriebene Commedia I tre Tiranni von Agostino Ricchi, welche 1529 in Bologna zur Gedenkfeier von Karl's V. Krönung vor dem Kaiser und Papst Clemens VII. aufgeführt ward, aus dem Grunde geringschätzig behandelt, und über ihren Vertreter und Herausgeber, Alessandro Velutello, spöttelt, weil dieselbe gegen die Einheit von Zeit und Ort gröblich verstosse. „Ich würde", sagt Riccoboni[2]), „mit Herrn Velutello, in Bezug auf die meisten seiner Lobeserhebungen, die er dieser Komödie spendet, übereinstimmen. Ich könnte zugeben, dass dieselbe eine durchgängig lehrreiche und moralische Allegorie sey, mit Geist erfunden und durchgeführt. Allein was den Bau der Fabel betrifft, kann ich die Bewunderung des Herrn Velutello nicht theilen. In dieser Komödie unternimmt eine der darin auftretenden Personen, in der Mitte des Stückes, eine Wallfahrt von Rom nach St. Jago in Galicia, und ist vor Ende desselben schon zurückgekehrt. Der Verfasser (Agostino Ricchi) sagt im Prolog, den Mercur spricht, dass er sich von der Methode der Alten habe lossagen wollen; da Gesetze, Sitten und Gewohnheiten der Gegenwart so sehr von denen jener Zeit abweichen. Er meine daher, diese Verschiedenheit bedinge eine andere Be-

1) Ven. 1599. — 2) Hist. du Th. it. I. p. 183.

handlungsweise, und er habe desshalb auch seinem Stücke die Dauer von einem Jahr gegeben. „Trefflich — spöttelt Riccoboni — wenn man so schlagende Gründe vorbringt, lässt sich natürlich nichts dagegen einwenden." Welche Gründe bringt denn Riccoboni zur Widerlegung bei? Das Axiom vom Eintagsfliegen-Drama der Franzosen überhebt ihn jeder weiteren Gründe, und die drei Einheiten, die drei Tyrannen der classisch-französischen Bühne, schlagen die tre tiranni des Ricchi mausetodt. „Trotz der Lobesspenden des Herrn Velutello", — so fährt Riccob. fort — „der den Schöngeistern seiner Zeit diese Komödie als Muster anempfiehlt, hat sich dennoch Niemand finden lassen, der seinen Rath befolgen möchte." Hätte doch wenigstens der Schauspieler und Dramaturg, Riccoboni, um Velutello's Ansicht vollständig lächerlich zu machen, den nähern Inhalt von Ricchi's allegorischer Komödie angeben wollen. Statt dessen fügt er die räthselhaft klingende Entschuldigung hinzu: er habe die Mittheilung des Argumento, das ein Parasit in dem Stücke vorträgt, unterlassen, weil er befürchtete, man würde ihm den Abdruck nicht gestatten.[1]) Die Andeutung muss die literarische Neugierde nach einem nähern Einblick in diese allegorisch-moralische, bereits 1529 vor Kaiser und Papst gespielte Commedia, deren Argument Riccoboni aus Scheu vor der Pariser Censur mitzutheilen Anstand nahm, noch mehr reizen. Eine ältere Notiz über Ricchi's Commedia theilt Fontanini mit. „Peter Aretino", — schreibt er — „macht sich in seinem Dialog von den Höfen (Dialogo delle Corti) über den Autor jener Commedia, über Agostino Ricchi oder Ricco aus Lucca, seinen Zögling und Schützling, lustig. In Bezug auf die Komödie selbst sagt P. Aretino in seinem Marescalco[2]): das Stück, I tre tiranni, sey ein erster Jugendversuch des Ricco nach dem Vorbilde der guten griechischen und römischen Schriftsteller." Zu dieser Angabe des Fontanini bemerkt Apostolo Zeno[3]): „In seiner ersten Jugend hielt sich Ricchi in Venedig bei P. Aretin auf, als dessen Haus- und Gastfreund, den Aretin wie seinen

1) J'ai cru qu'on ne m'en permettroit pas l'impression. — 2) Atto V. Sc. 3. Der Pedante fragt den Maresc. Che ti parve della commedia recitata in Bologna a tanti principi del Ricco, da lui composta nella prima sua adolescenza con l'imitazione dei buoni Greci e Latini? — 3) a. a. O. p. 392. Not. (b).

eigenen Sohn liebte. Später studirte Ricchi Medicin. Er übersetzte einige Schriften des Galen und Oribasius, und erwarb als Arzt einen so grossen Ruf, dass ihn Papst Julius III. zu seinem Leibarzt ernannte."

Eben erhalten wir, und abermals durch die freundliche Güte des Oberbibliothekars zu Wolfenbüttel, Herrn Bethmann,

Agostino Ricchi's

Commedia, I tre Tiranni.[1])

So wollen wir sie denn auch gleich annectiren — den Inhalt nämlich, nachdem wir die Commedia mit Bedacht gelesen. Noch ehe diess geschehen, auf den ersten Blick schon, erfahren wir mehr, als uns der ganze Notizenkram lehrt, Riccoboni's gen. Lelio miteinbegriffen, der uns nicht einmal über den Titel Aufschluss giebt. — I tre tiranni — was sind das für drei Tyrannen? Anstatt die vierte Scenen-Ueberschrift des vierten Acts flüchtig abzuschöpfen, und sie seinen Lesern paraphrastisch um den Bart zu streichen, hätte der französirte Skizzist der Histoire du Théâtre italien die Stelle aus dem Vorwort des Alessandro Velutello, des Herausgebers von Ricchi's Commedia, doch mindestens dem französischen Leser übersetzen mögen, worin Velutello über Sinn und Bedeutung des Titels spricht. Riccoboni hätte damit weit schlagender dem Pariser Publicum die Werthlosigkeit der alten italienischen Commedia documentirt, und dem Ueberhobenseyn, sich auf dieselbe weiter einzulassen, oder sie auch nur zu lesen, den Stempel der Selbstverständlichkeit aufgedrückt. Um so mehr muss unsere Geschichte, für die Ricchi's Komödie schwerer in's Gewicht fällt, als die meisten Stegreifspiele, die Riccoboni in Paris aufführte, und deren, seiner Zeit auch von uns zu berücksichtigende Entwürfe Lessing in seiner theatralischen Bibliothek[2]) mittheilt — muss unsere Geschichte es für ihre Aufgabe erachten, solche altehrwürdige Opfer einer vermeintlich-classischen Justiz in ihre literarhistorischen Rechte wieder einzusetzen.

1) „Commedia di Agostino Ricchi da Lucca, intittolata i tre tiranni. Recitata in Bologna a N. Signore, et a Cesare, il giorno de la commemoratione de la corona di sua Majestà. Con Privilegio Apostolico, et Venetiano." Auf dem letzten Blatt: „Stampata Venezia MDXXXIII." 4. — 2) Sämmtl. Schr. Lachm. Bd. III. S. 339—442.

Die betreffende Stelle in Velutello's Vorwort lautet wie folgt: „Der Verfasser (Ricchi) gab seiner heiteren und gefälligen Fabel eine allegorische oder mystische Bedeutung (una allegoria overo senso mistico), und zwar diese: Er stellt die Tyrannei dreier mächtiger, fast unbesiegbarer Beherrscher unserer Seele vor die Augen. Die erste dieser tyrannischen Mächte ist die Liebe (Amore), welche uns, nicht selten zu unserer Schmach und grössten Gefahr, in Gelüste und Begierden nach den vergänglich-gemeinen Dingen dieser Welt verlockt. Die zweite ist das Glück (Fortuna), dem Niemand, wie gross und mächtig er sey, zu entgehen vermag. Der dritte Tyrann ist das Gold (l'Oro), dem nicht nur die ganze Welt thörichter Weise fröhnt, dem selbst unsere Seelen huldigen und sich unterwerfen... Die genannten drei Tyrannen werden von dem Autor in den Personen dreier leidenschaftlich erregten Nebenbuhler charakterisirt: in der Person des alten Girifalco: die Tyrannei der Liebe; in dem Jüngling Philocrate: die widrigen und schweren Verfolgungen des Glückes, und in dem jungen Edelmann Chrisaulo: die übernatürlichen Wirkungen des Goldes. Ein Gemälde in der That voll Erfindsamkeit und besonnener Kunst (piena d'ingegno e di avveduta arte)." Die Absicht ein solches Gemälde der Liebesleidenschaft, unter dem Einflusse der zwei mächtigsten Weltdämonen, Glück und Gold, zu schildern; die Absicht ein psychologisches Drama zu liefern, hebt Ricchi's Komödie dem poetischen Gedankeninhalt, der dramatischen Idee nach, weit über die blosse Charakter-Komödie und die Komödie äusserlicher Combinationsspiele hinaus; verleiht ihr eine tiefere, innerlich dramatische Bedeutung, und weist ihr eine Stelle unter den bedeutsameren, von der Mysterien-Tendenz berührten und bestimmten Dramen an, deren höchste Kunstgestalt wir im Drama des Aeschylos für die Mysterie der polytheistischen Weltanschauung; im Shakspeare-Drama für die zu poetisch-geschichtlicher Idealität erschlossene Mysterie des dreieinigen Monotheismus, des Christenthums, erblicken; wie das indische Drama als die vollendete Kunstform der orientalisch-pantheistischen Mysterie zu gelten hat.

Das von Mercurio gesprochene „Argomento" unserer Commedia wiederholt in Kürze Velutello's Deutung:

— Und so gefiel es ihm (dem Dichter),
Sein Stück die Drei Tyrannen zu benamsen,
Als die sich zeigen: Liebe, Glück und Gold.[1])

Das zweite, von dem Parasiten Pilastrino vorgetragene Argumento wendet sich mit einer humoristischen captatio benevolentiae an die beiden erlauchten Gäste, Kaiser und Papst, die, in Gemeinschaft mit dem Könige von Frankreich die Drei Tyrannen Italiens waren. Der Censur-Schreck aber, den dieses Argument des Parasiten dem guten Riccoboni eingejagt haben soll, ist wohl auch nur blinder Lärm. Die paar Zoten, die Kaiser und Papst sich gefallen liessen, hätten der Schamhaftigkeit der Pariser Censur keine lebensgefährliche Wunde versetzt. Sie hat mit ganz andern Schmarotzer-Argumenten geliebäugelt und scharmuzzirt. Auf keinen Fall kommt es Riccoboni zu, das Feigenblatt so geschämig vor den Mund zu nehmen; ihm, der Cardinal Bibbiena's Schandkomödie, die Calandra, in den Himmel erhebt und als Italiens Musterkomödie anpreist. Oder reicht es zur Kanonisation einer solchen Komödie nicht hin in seinen Augen, dass sie einem Cardinal gewidmet, und vor Kaiser und Papst gespielt worden? Wird eine Bordell-Komödie dann erst courfähig, censurprobat und aller Ehren der Classicität theilhaftig, wenn sie ein Cardinal verfasst?

Huic si mutonis verbis mala tanta videntis —
Diceret haec animus: quid vis tibi? Numquid ego a te
Magno prognatum deposco consule c—
Velatumque stola, mea cum conferbuit ira?
Quid responderet?[2]) . . .

Nicht minder zeichnet sich Ricchi's Komödie durch die Form aus. Sie ist — vor Trissino's Commedia I Simillimi[3]) — unseres Wissens die erste, mit Ausnahme von fünf Terzinen (V. Sc.

1) — et cosi volse
Chiamarla I tre Tiranni et quas' e' sono
(Come vedrete) Amor, Fortuna et Oro.

2) Hor. S. I. L. 2. v. 68 f. — 3) Ven. 1548. Die Menächmen-Fabel des Plautus; also einer von den Böcken zur Rechten, die unsere Geschichte links liegen lässt, mitsammt seinem Aristophanischen Coro in Reimversen. Chorusque — obticuit; auch für unsere Geschichte.

4.), durchgängig in verso sciolto gedichtete Komödie, von ächt dramatischem Klang und Korn. Inhalt und Verlauf des Stückes erfahren wir am kürzesten aus dem ersten Argumento.

Der alte Girifalco liebt die Lúcia,
Und wird von dem verschmitzten Parasiten,
Dem Pilastrino und Listágiro
Dafür verspottet und bestraft. Zugleich
Ist auch der junge Edelmann
Chrisaulo für die Lúcia entbrannt,
Der sie durch List der Magd und Kupplerin,
Mit Hülfe trügerischen Golds, und weil
Die Eh' er ihr versprach, — auch bald gewinnt;
Nachdem die beiden Unterhändlerinnen
Ihr den Philocrate, den sie geliebt,
Verleidet hatten, und sie ihm entfremdet.
Darob verfällt Philocrate in Wahnsinn,
Und pilgert nach San Jacob in Galicia
Als Eremit. Zurückgekehrt aus Spanien,
Umarmt Philocrate die Magd der Lúcia,
Im Wahn die Herrin sey's, und ehelicht
Dann auch die Magd; dieweil Chrisaulo, einzig
Von Liebesgluth bewältigt, gegen Wunsch
Und Absicht, sich mit Lúcia vermählt.
Der einst verhöhnte Girifalco führt
Calónide, Lucia's Mutter, heim.

Erster Act. Erste Scene. Girifalco lässt Liebesklagen hören. Pilastrino weist ihn, darüber spottend, zurecht; verlangt Geld zum Einkauf für den Abendschmaus, und verspricht dem alten Seladon, ihm einen Nekromanten zuzuführen, der ihm den Besitz seiner Schönen verschaffen wird, der aber des Pilastrino Spiessgeselle ist, und gleichfalls ein Parasit.

Zweite Scene. Gespräch zwischen Chrisaulo's zwei Dienern Syro und Tímaro. Syro verwünscht seinen Herrn, dass er der Lúcia, die den Philocrate liebt, nachstellt. Das Mädchen mag den Chrisaulo nun einmal nicht. Auch sey die Mutter „die verständigste der Frauen, das rechtlichste und frömmste Weib der Welt.“ 1) Mit Hülfe des Goldes freilich sey Alles möglich.

1) La più saggia donna, intera et santa
Di questa terra.

Doch will ich bei dem schlechten Streiche nicht
Die Hand im Spiele haben.[1])

Timaro denkt ganz anders; er würde dem Herrn zulieb noch weit Schlimmeres fördern helfen. Die Dienerscene ist eine Nachahmung der Unterredung zwischen Grumio und Tranio, bei Plautus.[2])

Dritte Scene. Chrisaulo eröffnet sie mit einer dem Timaro versetzten Maulschelle. Der Schmarotzer Pilastrino belustigt sich über das Schmerzgeheul des Dieners. Nächst dem Vergnügen, mit vollen Backen zu kauen, kennt ein Vielfrass kein grösseres, als wenn anderer Hausleute Backen mit Maulschellen tractirt werden. Hierauf ergeht sich Chrisaulo über das Laster des Geizes und die bösen Wirkungen des Goldes. Der Parasit schlägt ihm einen Tausch ihrer beiderseitigen Taschen vor; dafür bedankt sich Chrisaulo. Die Goldkrankheit gleicht der Wassersucht. Mit der Anhäufung und Ansammlung beider, des Wassers wie des Goldes, wächst der Durst. Dagegen — denkt sich der Schmarotzer — ist das Abzapfen gut, und hilft doch wenigstens palliativ. Von der Goldkrankheit geht Chrisaulo auf seine Liebeskrankheit über, seine Leidenschaft für Lúcia, ein Goldchen wie die „goldene Kypris", und lamentirt in seinem Liebesschmerz so kläglich, wie vorhin sein Kammerdiener Timaro über die Maulschelle. Und Pilastrino lacht sich auch darüber, in Ermangelung eines bessern Leibfüllsels, den Bauch voll. Liebe zehrt, Lachen und Schmausen nährt. Pilastrino huldigt nur dem Anagramm von Liebe: dem Leibe; und kennt nur Eine Liebesgluth: das Küchenfeuer, und keine anderen Schmerzen der Liebesgluth, als Sodbrennen.

Vierte Scene. Philocrate unterhält sich mit Calónide, der Mutter seiner Lúcia, in deren Gegenwart, von seiner Liebe und seiner Sehnsucht, die Liebe des Verlobten gegen die des Gatten zu vertauschen. Philocrate fragt die Mutter, ob Lúcia ihn denn wirklich liebe?

1) Ma non voglio che mai per mezzo mio
Faccia tal ruffiania.

2) Most. I. Sc. 1.

Calon. Schweig still, mein Sohn!
Ich darf dir nicht mehr sagen. Könntest du
In ihrem Innern lesen, anders würde
Die Sache dir erscheinen. Jede Nacht fast
Umarmt und küsst sie mich; oft auch am Tage,
Wo du nicht kamst; im Traum selbst ruft
Sie deinen Namen, weint und klagt ihr Leid.
Und sagt: du liebst sie nicht. Wie manche Stunde
Nicht braucht's, sie nur zu trösten.
Lucia. O der Lügen!
Kein wahres Wort.
Calon. Ich wollt', es wäre nicht so,
Als es zu seinem Frommen schlimmer noch,
Weit schlimmer ist. (Zu Philocrate:) Doch weisst du ja, dass sie
Aus Schicklichkeit nicht sprechen kann wie ich.
Gewiss, Philocrate, sie liebt dich mehr
Noch, als du *sie* liebst.
Phil. Lucia, ist das wahr?
Luc. Was denn?
Phil. Was eben deine Mutter sagte.
Luc. Sie sagte Vielerlei.
Phil. Vergassest du's?
Dass du mich liebst von Herzen, wie ich dich.
Doch glaub' ich's nicht.
Luc. Du bist kein Christ,
Wenn du so wenig glaubst. Und wesshalb denn
Nicht glauben?
Phil. Weil, wenn's also wär', ich doch
Die Wirkung sehen müsst' von deiner Liebe.
Was kannst du nun hierauf erwiedern? Lass'
Nicht erst dich's lehren!
Luc. Mag mein kindisch Wesen
Mich nur entschuld'gen, denn fürwahr ich weiss
Hierauf dir keine Antwort.[1]) . . .

1) **Calon.** Taci figliulo.
Hor non vo' dir più in là: che se sapessi
Gl' intrinsechi di lei, forse altrimenti
Ti parrebbe col ver: che tutta notte
M' abbraccia et bascia; et spesso anchor se il giorno
Non ci sei stato; in fine anchora in sogno
Ti chiama et piange, et mecosi lamenta,
Con dir che tu non l'ami; et ben tal hora
C'è che fare appagarla.
Luc. O che bugie!

Wir aber wissen eine Antwort, nämlich die: dass uns dieses Liebesgespräch reizender dünkt und poetischer durch sittsame Unschuld, als Egmont's und Clärchens, im Beiseyn der kupplerischen Mutter, und auch als die Fortsetzung, nachdem sich diese entfernt.

Sie sehen, vom Fenster aus, den alten Girifalco vorübergehen, und machen sich über den verhotzelten Hektikus lustig. Die Mutter ermahnt den Philocrate, sich nun zu entfernen:

> Dass man nicht Uebles denke, denn du weisst,
> Wie's hergeht in der Welt.[1])

Fünfte Scene. Enthält Vorbereitungen zum Abendschmaus bei Girifalco.

Sechste Scene. Chrisaulo's Diener Phileno kehrt von der Kupplerin Artémona zurück, die sein Herr durch ihn bestellen

Non c'è vero.
Calon. Cosi forse manco
In tuo servigio, come è da vantaggio
Di quel ch'io dico: ma ben sai che poi
Non staria bene a lei essere ordita
Et parlar come me, ma sia pur certo
Che d'affession ti avanza.
Phil. Lúcia è vero.
Luc. Che cosa?
Phil. Quanto ha detto qui tua madre.
Luc. Ha detto cose.
Phil. Non ti ricordi?
Che tu ami tanto me quanto io te,
Ma non lo credo.
Luc. Tu non sei christiano,
Se tu credi si poco; et perche questo
Non creder si?
Phil. Perchè vedrei gli effetti
Se cosi fossi, hor che rispondi a questo?
Non ti fare insegnar?
Luc. Faccia mia scusa
La fanciullezza mia, che viver non so
Darti risposta.

1) Horsù va via
Che non pensasse mal: che sai come hoggi
Si vive al mondo.

liess. Phileno fand sie nicht zu Hause, giebt aber eine Schilderung von ihrer Häuslichkeit, die an Faust's Hexenküche erinnert:

.
Und sah dann ringsumher Schmelztiegel, Kolben
Nebst allerlei Geräth zum Destilliren;
Glasbecher, ungestalte, fratzenhafte;
Glühöfen, Heerd und Kacheln; Krüge, Flaschen
Und Kluppen, Schippen, Kumpen. An den Fenstern
Gewahrt' ich Blumen, Kräuter, Wurzelwerk,
Gesäme, Kürbiss, Pfannen, Töpfe, Büchsen,
Seltsame Sachen
Sah schmoren ein Gebräu in einem Tiegel,
Der völlig aussah wie ein Mensch, der sich
Die Arme in die Seiten stemmt, dass ich
Zu bersten dacht' vor Lachen. Auch gab's dort
Ums Feuer rundherum fünf oder sechs
Von jenen räuchrigen Gesichtern, die
Vulcans berusste Mägde schienen, unten
In Pluto's Höllenschlott. Noch weiterhin
Sah ich in einem grossen Kessel Schminke,
Die schmutzig ekelhafteste, dass mir
Der Magen dreimal sich im Leib' umkehrte.[1])

Aehnliche Schilderungen phantastischen Hausraths finden

1) E vedi poi d'intorno mille fatte
Di lambicchi et campane da stillare;
Bocce di vetro le più contrafatte
Del mondo; ivi fornaci, scuffe et stufe,
Orci, fiaschi, arbarelli et tarabaccole.
Per le fenestre fiori, herbe, et sementi,
Radici, zucche, zucchelli, e pignatte,
Caveggi, pignattini, et spetiarie
Et cose strane
Hoggi vedi stillare a una campana,
Ch'è fatta appunto com' un' huom che s'abbia
Le man misso in su fianchi che credetti
Morir di rise; v'era cinque o sei
Di quei visi affamati intorno al furo
Che parean le donzelle di vulcano
Giù ne'l regno di Dite. Anchor più oltra
Passando vedi in una gran caldaia
Il più schifo belletto, che a la prima
Mi fè voltar lo stomaco a vederlo.

sich auch bei Shakspeare; selten bei den italienischen Dichtern, deren Humor mehr die Farbe des Grotesken als des Phantastischen trägt. Dante ist der einzige italienische Dichter, dessen Humor in die Phantastik des Nordens getaucht scheint. Seine Verwandtschaft mit Shakspeare ist ungleich tiefer und echter als die von Calderon, dem die Charakteristik des Satans, des bösen Dämons, des „wunderlichen Sohns der Hölle", nicht zum besten gerathen.

Siebente Scene. Philocrate erscheint in nächtlicher Stunde vor Lucia's Hausthür; und hält einen mit einem Tuch bedeckten Topf, den Lucia's Magd Phronesia auf den Erker gestellt, für die erwartete Geliebte, richtet an ihn die zärtlichste Ansprache und entfernt sich, da er keine Antwort bekommt, voll bitteren Verdrusses. Phronesia, die ihn behorchte, belustigt sich an seiner Narrheit. Eine Parodie zu Romeo's Balconscene könnte nicht zweckmässiger ausgedacht seyn.

Zweiter Act. Erste Scene. Mit Tagesanbruch erscheint die Kupplerin Artémona bei Chrisaulo, erhält von ihm ein Geschenk und verspricht, die Lucia zu gewinnen.

Zweite Scene. Lucia grämt sich um Philocrate, und bittet ihre Magd Phrosenia, ihn aufzusuchen, wie Julia ihre Wärterin nach Romeo ausschickt.

Dritte Scene. Pilastrino bringt seinen Collegen Listágiro als Nekromanten zu Girifalco, dem er aus der Hand alles mögliche Glück weissagt.

Vierte Scene. Artémona und Phronesia kommen unverrichteter Sache zurück. Die Kupplerin wurde von Lucia mit Schimpf abgefertigt. Phronesia konnte oder wollte den Philocrate nicht finden. Nach einem Gespräch mit der Artémona ist sie entschlossen, zu Gunsten des Chrisaulo bei Lúcia zu wirken, und den Philocrate, der ein armer Teufel, laufen zu lassen.

Fünfte Scene. Artémona stattet dem Chrisáulo Bericht von ihrem Nichterfolge ab. Chrisáulo wird vor Liebesschmerz ohnmächtig. Sein treuer Diener Phileno bringt ihn wieder zu sich. Artémona spricht dem Verzweifelnden Trost zu. Sie scheint in dieser Scene fast ein Bruder Lorenzo im Unterrock. Nachdem sich Chrisáulo an dem Zuspruch erholt, reicht ihm Phileno eine Laute, Chrisáulo singt dazu ein zwölfzeiliges Madrigal,

wovon zwölf gerade ein Dutzend machen; übrigens eine Seltenheit, da Madrigale in der Regel eine ungerade Verszahl haben. Phileno betet für das Liebesheil seines Herrn inbrünstiglich zu Gott.

Sechste Scene. Pilastrino taumelt aus Girifalco's Haus, en Schwein besoffen, und fällt vor Chrisáulo's Hausthür in die Gosse. Chrisaulo's ganze Dienerschaft stürzt herbei mit Waffen und Knitteln. Pilastrino bleibt ruhig liegen, bis der Vorhang fällt oder steigt.

Dritter Act. Erste Scene. Pilastrino hat den Rausch ausgeschlafen, und macht sich nun an den alten Girifalco, mit seinem Genossen Listagiro, um ihm Liebeszauber einzubläuen. Sie zaubern ihn zum Liebesgott selber, indem sie ihm die Augen verbinden, ihn mit allen Banden des Liebreizes fesseln und in ein Kellerloch unter der Treppe werfen. Hierauf überkommt sie selbst eine solche unbezähmbare Liebessehnsucht nach Girifalco's Geldspinde, dass sie über dieselbe herfallen, und die schnödeste Ungebühr mit ihr treiben. Nachdem sie ihr den jungfräulichen Schatz ihrer Ehre geraubt, ziehen die Nötherer mit dem Raube ab und lassen die ärmste im bewusstlosen Zustande liegen.

Zweite Scene. Phronesia bemüht sich, den Philocrate bei ihrer jungen Herrin, Lucia, zu verdächtigen, ihr dagegen Zutrauen zu der Kupplerin einzuflössen.

Dritte Scene. Diese begegnet dem Pilastrino in Girifalco's Kleidern; lässt sich aber dadurch nicht abhalten zu Chrisáulo hineinzugehen und ihm den freundschaftlichen Rath zu geben, bei Lucia's Mutter um das schöne Kind anzuhalten, und ihr die Ehe zu versprechen. Mit dem Worthalten könne er es halten, wie er wolle, sobald er nur erst Beilager gehalten.

Vierte Scene. Phronesia bestellt den Philocrate auf Abend zu einer Zusammenkunft mit Lucia. Dieser sagt sie wieder, Philocrate beabsichtige, Lucia am Abend mit seinen Genossen zu überfallen und zu entführen. Lucia, am Fenster, sieht den Philocrate gerade vorüberwandeln und ruft in ihrem Schmerz:

Ach, mein Geliebter, wär's mir doch zum mindsten
Vergönnt, dich zu umarmen! Denn von dir nur
War all die Tage her mein Herz erfüllt.
O sieh doch, sieh, nun wendet er sich um.

Siehst du's, Phronesia? Kaum hat er uns
Bemerkt, entflieht er. Wird denn nie mehr dein
Unzärtlich Wesen enden? Nun erkenn' ich,
Was niemals ich für möglich hielt, und Andern
Auch niemals hätte glauben können; und
Du weisst, wie ich dich liebe; dennoch kehrst du,
Und ging es um mein Leben, mir den Rücken.
Warum, nach so viel langem, bittrem Weinen,
Gönnst du, Unholder, mir auch diesen Trost nicht,
Vorüberwandeln dich zu sehn![1] . . .

Lucia ersucht die Phronesia, ihr Alles, was sie von Philocrate weiss, mitzutheilen. Phronesia weigert sich, da Lucia den Philocrate so sehr liebe. Lucia schwört ihre Liebe ab, nachdem sie sich nun überzeugt, „dass er von niedriger Undankbarkeit erfüllt."[2] Der Wechsel der Empfindungen in der Liebesleidenschaft ist trefflich gezeichnet.

Fünfte Scene. Pilastrino zeigt dem Chrisaulo die geraubten Geldsäcke vor, und meint, Girifalco müsste sich bei ihm bedanken, dass er ihn von diesem Ballast erleichtert, der ihn in den Abgrund unfehlbar hinabgezogen hätte. Nun kann er doch, von seiner Liebesthorheit geheilt, als guter Christ in einem Spital sterben, während er mit seinen Geldsäcken sein lebelang ein Jude geblieben wäre. Dann streichelt er den „gelben Schatz" (patucche gialle) mit der zärtlichsten Inbrunst:

1) Lucia. Ahime ben mio, mi fosse
Commesso almen di venisti abbracciare;
Che tanto mi sei stato a questi giorni.
Nel cuore. O guarda, guarda che si volge;
Vedi Phronesia? che come ci ha viste
Si fugge. Non havranno mai fia queste
Tuoi scortesie? Hor per prova cognosco
Quello che ad altrui mai havrei creduto.
Tu sai pur quant' io t'amo, et in dispregio
De la mia vita m' hai volto le spalle.
Perchè dopo si lunghi et amari pianti
Da te non habbi un sol breve conforto
Di vederti, almen tanto, quanto senza
Tua noia il passar qui mi concedesse . . .

2) — Quanto in lui regni villania
E ingratitudine.

Denn süsser ist als Zuckerkand das Gold ...
Das Paradies verschlossen ohne Gold ...
Der Liebsten Schooss erschloss dem Zeus das Gold ...
Dem Tod käm' Erd und Himmel nachgerollt,
Wär' überzogen er mit blankem Gold.[1]

Ein Schmarotzer-Ghasel, so wohlklingend, wie nur je eines von Persischen Dichtern für Gold gesungen worden.

Vierter Act. Erste Scene. Um die dritte Abendstunde findet sich der von Phronesia zu einer Unterredung mit Lucia bestellte Philocrate ein, und erfährt von Lucia Hohn und Spott. Er fällt vor Schmerz in Wahnsinn, und reisst sich, wie Lear, die Kleider vom Leibe, aber, was Lear nicht in den Sinn kommt, um bequemer fliegen zu können.[2] Bevor es dazu kommt, haben ihn jedoch schon die Freunde, die ihn begleitet, gepackt und tragen ihn fort, damit er vor seinem Ende doch beichten möge.

Zweite Scene. Pilastrino stürzt im Hemde aus dem Hause, erschreckt von dem Lärm. Er glaubt, sein Genosse Listagiro werde von den Sbirren ins Gefängniss transportirt, und ergänzt in seiner Angst den Halbvers der letzten Scene kunstgerecht zum vollen Endecasillabo durch „cacasangue."

Anzi che vhe venga a peggio.
Phil. Cacasangue,
So che ho avuto una vecchia paura.

Und läuft spornstreichs im blossen Hemde zu Chrisaulo.

Dritte Scene. Artémona, die Kuppler-Spinne, umstrickt Lucia mit ihren letzten Fäden, und wiegt die Mutter in dem holden Wahn, Chrisaulo werde die Tochter heirathen.

Vierte Scene. Philocrate ist inzwischen zur Erkennt-

1) Or più dolce ch'il zuccaro e'l mele; senza questi
.
Quel Paradiso é chiuso . . .
Che ce fosse la morte inorpellata
Con questo gli anderia dietro ciascuno;
Ne sarebbe secura nel suo regno.

2) — tu' (toglie) questi panni,
Non li vo più; son divenuti un altro,
Voglio volar. . . .

niss gekommen, entsagt der Welt, will auch nicht mehr fliegen, sondern nach dem Wallfahrtsort San Jago di Compostella pilgern per pedes Apostolorum. Er predigt Busse vor der Wanderung, und bedient sich bei dieser Gelegenheit zu fünf Strophen einer Versform der italienischen Mysterien-Komödie, der Terzine. Wie der verso sciolto in der Terzine, so geht Ricchi's Commedia, die ein psychologisches Lebensbild sich zur Aufgabe gestellt, in die Katharsis des ascetischen Drama's über. Eine reine dramatisch-psychologische Durchführung des Problems ist dieser Arabeskenform von Commedia und Rappresentatione noch nicht beschieden. Am kunstgemässesten gelang diese Durchführung dem B. Accolti in seiner Virginia. Ricchi wirft sich in den verschiedenartigen Katharsisformen beiderlei Style hin und her. Hier lässt er seinen bussfertigen Philocrate sagen:

Zu spät erkannt ich, ach,
Den grossen Irrthum, der mich hielt umstrickt.
Denn wir, zur Himmelsglorie geboren,
Wir dürfen nicht der Sinnenfreude fröhnen,
Die, feindlich der Vernunft, die Seel' entweiht.1)

Derselbe Philocrate kommt von San Jago als alter Jakob zurück, nur noch thörichter und profaner, da er die ruchlose Anstifterin seines Unglückes, die schnöde Zofe, die Phronesia heirathet, blos weil er sie im Finstern, statt der Lucia — erkannt. Man kann daher dem Pilastrino, der über den Bussprediger auf's lästerlichste spottet, nicht so ganz Unrecht geben, und seine Welt- und Menschenkenntniss nur loben. Von hier ab sinkt die Komödie, und verliert sich zuletzt in den Quark, in den Mephistopheles' langbeinige Cicade, „die immer fliegt und fliegend springt“, die Nase begräbt; gerade wie unser Philocrate, der auch fliegen will und nur tolle Sprünge zu Wege bringt, und zuletzt in den Quark, Phronesia, seine Nase begräbt.

Einzelne Partieen bleiben immerhin auch in der zweiten,

1) Phil. Troppo tardi
Lasso, si grande errore ho cognosciuto.
Noi che siam nati a la gloria del cielo
Lasciarsi al senso che è de la ragione
Nimico, involgere di brutta vita.

weniger gelungenen Hälfte der Komödie beachtenswerth. Die Parallele z. B., die in der fünften Scene des vierten Actes Pilastrino zwischen den Freuden des Bauches und denen der beglücktesten Herzensliebe, zu Gunsten der Bauchfreuden, anstellt, für die er bei Artémona Propaganda macht mit dem glänzendsten Erfolge. Die Scene ist humoristisch und geistreich. Pilastrino könnte jeder Novelle von Tieck zur Zierde gereichen und als komischer Held in einem von dessen Lustspielen die erste Geige spielen. Der Contrastirung mit Philocrate's ascetischer Liebe würde vielleicht selbst Shakspeare beifällig zunicken. „Nicht ist" — so lautet eine Stelle in Pilastrino's Bauchpredigt:

„Nicht ist,
Wie jene, meine Lieb' ein leerer Wahn." . . .

Und nachdem er ihr die Gegenstände seiner Liebeshuldigung hergezählt, die Geschöpfe Gottes, die Schöpfungswunder alle, die gebraten und gekocht er anbetet wie der Indier die Sonne — für ihn ein englischer Pudding, umflammt von brennendem Cognac:

Siehst du, Artémona, das ist die Liebe,
Die himmlische, die göttliche, die uns
Als heilig die Doctoren preisen.[1])
Artém. Wohl.
Allein sobald der Ranzen voll, verschwindet
Die Sehnsucht auch nach dem geliebten Wesen.
Die Sehnsucht, die ein liebend Herz erfüllt,
Und die auch Jene fühlen —
Pilastr. Ganz mein Fall:
Da ich ein Sack bin ohne Grund und Boden; —
So dass, wenn Wein der Rhein wär', — Eine Brühe
Der ganze Rheinstrom, ich in Einem Zug
Ihn schlürfen thät nach guter deutscher Sitte.[2])

1) Questo è l'amor divino, che i Dottori
Dicon, ch' è così santo.
2) Artém. Si, ma quando poi
Siam ben pasciuti, in noi manca l'amore,
El desiderio de la cosa amata:
E in loro è il contrario.
Pilastr. E così in me:
Perchè son com' un sacco senza fondo;

In der sechsten Scene leistet Chrisaulo der Mutter von Lucia das Versprechen, ihre Tochter zu heirathen, und erbittet sich nur eine kurze geheime Unterredung mit Lucia im Beiseyn der Mutter. Diese gewährt die Bitte unter der Bedingung, dass Chrisaulo nichts Ungeziemendes vorbringen werde. Er verpflichtet sich dazu; sie lässt ihn eintreten.

Die siebente Scene schliesst den Act mit Chrisaulo's Aufforderung an Pilastrino, dem alten Girifalco das geraubte Gut wieder zurückzustellen. Dafür hat Pilastrino keine Ohren, bis ihn Chrisaulo's Drohung mit Capitano und Sbirri bei den Ohren nimmt. Doch mag Pilastrino den dritten Theil des Raubes behalten. Das Motiv bei Chrisaulo ist nicht recht klar. Es sieht ganz danach aus, als glaubte der Dichter den Edelmann, der eine unehrenhafte Absicht mit den verwerflichsten Mitteln und durch die verworfensten Helfershelfer durchzusetzen Alles aufbietet, zuletzt weiss zu waschen, um Kaiser und Papst und den Edelleuten ihres Gefolges kein Aergerniss zu geben. Da muss denn freilich der arme bürgerliche Philocrate die Nase in den Quark stecken, nachdem er für Alle Busse gethan in Sack und Asche.

Dazu wird ihm der ganze fünfte Act zur Verfügung gestellt. In Sack und Asche kehrt Philocrate als Pilger aus Spanien wieder heim; bettelt bei seiner einstmaligen Schwiegermutter in spe, Mona Calónide, unerkannt um Almosen und stimmt mit ihrem eigens hierfür aufgesparten Schwiegervater, Demophilo, einen Panegyricus auf den anwesenden Kaiser in spanischer Sprache an. Darüber hat Chrisaulo inzwischen sein heimlich Wörtchen bei Lucia, das auf keinen unfruchtbaren Boden fiel, schon angebracht. Das Wörtchen betraf ein Kästchen voll Gold und Edelsteinen, das er unter dem Vorgeben, es vor seinem Bruder in Sicherheit zu bringen, Lucia heimlich anvertraute, als seiner Braut. Sie erwiedert das Vertrauen, indem sie ihr Schatzkästchen, ihre jungfräuliche Ehre, dem Zukünftigen schon in der gegenwärtigen Zeit anvertraut. Er steigt eben damit durchs Fenster wie ein Dieb. Philocrate erblickt ihn von seiner Streu aus, seinem Lager,

Che se'l Rhen fosse vino, over minestra,
Io mi torrei a sorbirlo tutto a un fiato
A la Tedesca.

worauf er sich im Hof gebettet, und schäumt vor Wuth und Rache, immer noch auf Spanisch. Er will sie beide umbringen. Da Philocrate aber, dem Tyrannen gemäss, der ihm von den dreien Tyrannen des Stückes zufiel, dem Tyrannen „Glück" oder „Geschick" zufolge, der Pechvogel in der Komödie seyn muss bis zu Ende, geht ihm auch die Rache in die Pilze. Er kann nur erzählen von der Rache, und Wem? Der Phronesia, der er sich entdeckt. Ihr vertraut er unter dem Siegel der Verschwiegenheit, dass er Lucia im Dunklen überrascht, wie sie eben den Chrisaulo erwartete, der aber aus der Stadt entwichen. Jede Rache ist bekanntlich süss, wie süss war erst die seinige, da er sie in Gestalt von Lucia selbst genossen. Ja wenn der dritte Tyrann nicht wäre, der auf sein Theil kommt, und der ihm im Finstern ein Bein gestellt, so dass der Racheselige, der die Süssigkeit der Rache im Göttersaal aus Hebe's ambrosischem Kelche zu schlürfen wähnte, mit der Nase in den Quark fiel und sie darin begrub. Phronesia selbst hilft ihm aus dem Traum, nur nicht aus dem, worein er aus den Wolken fiel.

Der Eheflüchtling Chrisaulo aber wird von den beiden Tyrannen zumal, vom Tyrannen des Goldes und der Liebe, eingebracht und der Lucia überliefert. Vorher schon hatte der Tyrann des Goldes durch seinen Günstling Chrisaulo aus dem Füllhorn der „Metze Fortuna" eine goldene Kette greifen und der Schwerenothsmutter, Artemonide, für ihre erfolgreichen Kuppelverdienste, an den Hals werfen lassen. Schliesslich thut auch noch der Liebestyrann ein Uebriges und schirrt, wie schon das Argomento gemeldet, auch den alten Girifalco mit Mutter Calonide in ein gemeinschaftliches Ehejoch.

So tritt uns denn auch hier wieder, auch in Ricchi's unserer Geschichte rasch eingefügter Komödie, das Bedürfniss entgegen, jener ursprünglichen unserer Aufgabe zu Grunde liegenden, vom Wesen des Drama's bedingten Kunstforderung zu genügen: dass nämlich alle scheinbar äusserlichen Bedingungen in demselben sich zu einem innerlichen, sittlich-schönen Läuterungsgedanken vergeistigen, und einem solchen, als ihrem in der Tiefe ruhenden, alle Bewegungsmomente in sich sammelnden Mittelpunkte, zustreben. Das Roman- oder Novellendrama wird jenes Lichtkerns um so weniger entrathen können; derselbe wird um so heller und mäch-

tiger die Vorgänge durchleuchten müssen, als diese in dem Novellendrama den Charakter des Begebenheitlichen, des Abenteuerlichen, vom Geiste des fahrenden Ritterthums gleichsam noch erfüllt, den Charakter aussergewöhnlicher Erlebnisse und Zufallsspiele eben tragen, welche einen unerwarteten, in der Regel glücklichen Ausgang nehmen; einen solchen also, wo Folge und Ursache, Ereignisse und Schlussergebniss, in keinem innern, nothwendigen Zusammenhange zu stehen scheinen; mit anderen Worten, einen Ausgang nehmen, der dem Kunstbegriff und Wesen des Drama's schnurstracks zuwiderläuft. In diesem Widerspruche liegt das Grundgebrechen der Menandrischen, von äusserlichen Begebenheiten, Zufallsspielen und Abenteuern ganz und gar durchzogenen und bestimmten Findlings-Komödie; um von dem unsittlichen Geiste, der diese Komödie beherrscht, zu schweigen, der das Sittlichschöne ausschliesst, und eine ethische Ausgleichung blos erheuchelt. In welcher Weise Ariosto's, gleichfalls um Lösungen abenteuerlicher Zufallsverwickelungen, aber im Geiste der römischen Palliata, nicht der romanisch-normännischen Novelle, sich bewegende Findlings-Komödie, — in welcher Weise diese das bezeichnete Grundgebrechen sühnt, ist gezeigt worden. Nächst Ariosto, ist Machiavelli der Einzige, dessen Komödie, innerhalb der scenischen Formen der Palliata, einen solchen reformatorischen, auf Reinigung der Zeitsitte hinwirkenden Klärungsprocess darweist; den grossen Vorzug ungerechnet, dass die Mandragola, unberührt von jeglicher Voraussetzung begebenheitlicher Zufallsspiele, die erste ursprüngliche Sitten- und Charakterkomödie auf dem Gebiete des neuern Lustspiels ist. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nimmt die italienische Komödie einen eklektischen Charakter an. Unter Wahrung der Palliatenscene vermischt sie Motive der römischen Findlings-Komödie mit denen der romanischen Abenteuer-Novelle. Ihre Verwickelungsbehelfe entlehnt sie grösstentheils aus der Ariosto-Komödie. Verkleidungen, Unterschiebungen, insbesondere Ariosto's Nekromant mit seinen Kisten-Intriguen, müssen ihrer erschöpften Erfindung zu Hülfe kommen. Dagegen befleissigt sich diese eklektische Nachahmungs- und Entlehnungskomödie einer grössern Ehrbarkeit; betont sie mehr das Moralische, ohne sich desshalb wähliger und gewissenhafter in ihren Auskunftsmitteln zu erweisen. In den Liebesaffect ihrer

Jünglinge mischt sie Farbentöne der reinern in der Novelle geschilderten Liebesleidenschaft, und der wilden Ehe der Ariosto-Komödie sucht sie einen Anstrich berechtigter Verbindung durch den stehenden Verlobungsring zu geben, mit dem der Liebende sich zum heimlichen Gatten seines Mädchens vor der Entführung weiht. Es ist die Gandarwa-Ehe des indischen Drama's, ohne deren poetischen Zauber und religiöse Weihe. Das herrlich-schöne Ringmotiv, das in Accolti's Virginia und in Shakspeare's Ende gut sich zu einem so reizvoll-heiligen Beglückungsmomente erschliesst, hier ist es ein Gemeinsiegel, das auf jede dieser Komödien den Marktstempel drückt. Die Ausmerzung des Aristophanischen Geistes, welcher in Ariosto's und Machiavelli's Komödie so bedeutsam gegen die von den Höfen und Herrschern ausgehende Initiative der öffentlichen Verderbniss gerichtet ist, legt ein anderes Symptom des innern Verfalls der eklektischen Komödie vor Augen, die bei jeder Gelegenheit dem herrschenden Fürsten, Cosmo I., ihre Huldigung darbringt. Dessen ungeachtet darf auch diese Komödie sich namhafter Vorzüge rühmen, und nach einer Richtung hin selbst ein Fortschrittsmoment geltend machen, das in dem Hauptvertreter dieser Komödiengruppe, in

Giammaria Cecchi,

am erkennbarsten hervortritt. Bei ihm sind zwei Reihen von Commedie zu unterscheiden. Die eine Reihe umfasst die in Venedig bei Giolito 1550 12°, und bei Bernardo Giunti daselbst 1585 8° erschienenen. Die Ausgabe des Giolito enthält: I Dissimili, L'Assiuolo, La Moglie, Gli Incantesimi, La Dote und La Stiava, in Prosa. Die des Bernardo Giunti: im ersten Theil (libro primo): La Dote, La Moglie, Il Corredo, La Stiava, Il Donzello, Gl'Incantesimi, Lo Spirito, sämmtlich in Versen; mithin auch die sechs des Giolito aus der Prosa metrisch umgestaltet. Den zweiten Theil besitzt die Berl. Königl. Bibliothek nicht, oder es ist ein solcher gar nicht erschienen. Apostolo Zeno[1]) scheint nur die Ausgabe des Giolito eingesehen zu haben, deren sechs aufgezählte Commedie in Prosa er angiebt. Der Ausgabe in Versen (versi sciolti) von Bernardo Giunto 1585

1) Fontanini a. a. O. p. 372 Adnot. (2).

geschieht zwar Erwähnung, aber ohne Angabe der darin enthaltenen Stücke. Die Commedie, Il Corredo, Il Donzello, Lo Spirito finden sich weder im Texte des Fontanini, noch in den Anmerkungen des Apostolo Zeno. Die sechs Commedie in Prosa sind auch in dieser Form unter die, von der Academia della Crusca als canonisch erklärten Stücke im Teatro Comico Fiorentino (Firenze 1750. in tomi VI. t. I. u. II.) aufgenommen, mit Hinzugabe der Commedia, Il Serviziale, in verso sciolto.

Die zweite Reihe der Commedie des Giovam. Cecchi umfasst die in neuerer Zeit von Gaetano Milanesi in zwei Bänden aus Handschriften herausgegebenen Stücke[1]), wovon jeder Band sechs Komödien enthält, sämmtlich in Versen, theils verso sciolto, theils verso sdrucciolo sciolto, bis auf eine (Il Figliuol prodigo), welche in Prosa. Die im ersten Band befindlichen sechs Stücke sind: Il Figliuol prodigo, Il Diamante, I Rivali, Gli Sciamiti, Le Pellegrine, Morte del Re Acab. Die sechs des zweiten Bandes: Il Martello, L'Ammalata, Le Cedole, La Maiana, Lo Sviato, La Conversione della Scozia.

Ausser diesen 22 Commedie beider Reihen hat unser Cecchi noch 70, zusammen also 92 Stücke, sämmtlich in Versen, geschrieben, die man bei Giulio Negri[2]) aufgezählt findet. Die Mehrzahl der 70 noch unedirten Stücke besteht aus sogenannten Storie, oder biblischen Dramen, Mirakel- und sonstigen geistlichen Spielen. Ginguené schreibt ihm an 60 Stück Tragödien zu (une soixantaine de tragédies[3]), was E. Ruth, seinem Boas getreulich folgend, nachschreibt. Auf der Liste der 92 Stücke steht als Tragedia eine einzige verzeichnet: Datan e Abiran. Rechnet man die sechs, nach Sophokles und Euripides, hinzu[4]), so kommen in allem 7 Tragödien heraus, wovon selbst die einzige, „Tragedia" benamste, eigentlich den Istorie beizuzählen, und die andern sechs Uebersetzungen sind. Cecchi hätte sonach wirklich 60 Tragödien gedichtet, aber mit Wegfall der Zahl 6. Sein

1) Commedie di Giovammaria Cecchi Notaio fiorentino del secolo XVI. pubblicate per cura di Gaetano Milanesi. Vol. I. II. Firenze 1856. — 2) Istoria degli scrittori fior. etc. p. 267—268. — 3) Hist. litter. d' Ital. VI. p. 280. — 4) L'Edippo Coloneo, La Fenisse, Il Filotete, L'Ifigenia in Tauris, L'Oreste, Le Trachinie.

jüngster Herausgeber, Gaetano Milanesi, sagt denn auch von Cecchi, dass derselbe eine grosse Zahl von Commedie, farse, atti recitabili (zur Aufführung bestimmte geistliche Dramen), storie und rappresentazioni sacre verfasst habe; von Tragedie spricht G. Milanesi kein Wort. Leider beobachtet Milanesi ein ähnliches Schweigen in Betreff von Cecchi's Lebensumständen. Wir erfahren blos, dass G. Cecchi am 14. April 1518 in Florenz zur Welt kam, dem Berufe eines Notars (notaio) nachging, und am 28. October 1587, im Alter von 69 Jahren, am Katarrh starb. Von seinem Geistescharakter entwirft Giulio Negri[1]) folgendes Bild: „Cecchi besass ein lebhaftes Genie, einen scharfen Verstand. Er war fruchtbar an sinnreichen Gedanken und witzigen Einfällen. Er wusste mit Geschick sich in vielseitigen Formen zu bewegen. Schriftsteller, Procurator, Dichter, Verfasser von Komödien — er war in allen Sätteln gerecht. Für die Komödie hatte er ein besonderes Talent. In diesem Fache entwickelte er eine ausserordentliche Leichtigkeit und erwarb er auch allgemeinen Beifall. Er bediente sich einer so gebildeten Ausdrucksweise und so richtiger und treffender Wortbezeichnungen, dass er seine Stelle unter den von der Crusca als Meister der Schreibart aufgestellten Autoren wohl verdiente.“ Diese Züge fasst Milanesi in ein Miniaturportrait von vier Zeilen zusammen: „Wie Cecchi an Fruchtbarkeit und Leichtigkeit, die er im höchsten Maasse besass, alle seine Zeitgenossen übertraf (er selbst erzählt uns, dass ihm keine Komödie mehr als zehn Tage Zeit kostete)[2]); so zeichnet er sich vor Vielen aus durch Frische, Reiz, lebhafte Zierlichkeit und Colorit.“ Ein Geistesbild von Cecchi in Lebensgrösse stellt Milanesi für eine bessere Gelegenheit in Aussicht (tratterò con migliore opportunità, e con maggiore longhezza nel discorso predetto). Dieser „vorbesagte Discorso“ ist aber, allem Anscheine nach, für uns wenigstens, Manuscript geblieben.

Manuscript sollen denn auch für uns, unserem unerschütterlichen Grundsatze gemäss, alle diejenigen Commedie des Cecchi

1) A. a. O. — 2) Im Prolog seiner vom Abate Fiacchi 1818 herausgegebenen Commedia Le Maschere sagt diess Cecchi:

Che non fè mai alcuna
Che vi metesse più di dieci giorni.

bleiben, die den Stempel der Nachbildung römischer Palliaten an der Stirne tragen. Dahin gehört La Dote, die Aussteuer, eine Nachahmung des Trinummus von Plautus. Dahin La Moglie, die Ehefrau, der Drilling zu Plautus Menächmen. Dahin Gl' Incantesimi, die Verzauberungen, wozu das Kästchen-Motiv der Cistellaria des Plautus entlehnt worden. Wir bannen auch diese Verzauberungen unter die Handschriften, unbekümmert um die zweite nicht Plautinische Intrigue, vermöge welcher zwei alte in ein junges Mädchen verliebte Böcke von zwei Betrügern durch vorgebliche Zauberkünste angeführt werden. Wenn nicht dem Plautus, ist das Motiv dem Negromante des Ariosto entlehnt, und wiederholt sich ausserdem bei Cecchi so häufig, dass es uns leider doch nicht wird entgehen können. Dem unerschütterlichen Grundsatze verfallen ferner: La Stiava, Die Sklavin, deren Fabel mit der von Plautus Mercator übereinstimmt. Wir schenken der Sklavin die Freiheit. Die Commedia I Dissimili, Die Unähnlichen, die aber den Adelphi des Terenz zum Verwechseln ähnlich sind, werfen wir dessgleichen, als fünfte, zu den vier anderen Todten. Die noch rückständigen fünf Commedie, aus der ersten Reihe der bereits im 16. und 17. Jahrhundert veröffentlichten Stücke, werden sich zu bescheiden wissen, und den jüngern, von Milanesi aus dem handschriftlichen Zauberbann zuerst erlösten, und von uns zum ersten Mal in die Welt der kritischen Würdigung eingeführten Schwester-Komödien den Vortritt lassen.

Il Figliuol Prodigo: Der verlorene Sohn.

Diese Komödie ist ein Mischproduct von geistlicher Farsa und bürgerlichem Rührspiel. Aehnliche aus dem 15. Jahrhundert hat uns schon Palermo vorgeführt. Das biblische Motiv vom verlorenen Sohn wird hier auf eine bürgerliche Familie in Florenz übertragen. Panfilo, in Folge von Leichtsinn und wüster Lebensweise aus dem elterlichen Hause entwichen, irrt in der Welt umher, für seinen bekümmerten Vater, Andronico, und seine ihn zärtlich liebende Mutter, Clemenza, verschollen. Nach Jahren kehrt er unerkannt als Bettler zurück; wird an der Thür seines Vaterhauses von den eigenen Dienern als Strolch misshandelt, und vertrieben. Er entdeckt sich endlich einem Jugendfreunde Polibio, der ihn in seinem Zimmer einstweilen verborgen

hält. Hier findet ihn Polibio's Vater, Argifilo, und lässt ihn von seinen herbeigerufenen Leuten, als ertappten Dieb, festnehmen. Panfilo reisst sich los und entspringt. Inzwischen hat Polibio den Andronico von Panfilo's Versteck in Kenntniss gesetzt. Andronico, hocherfreut, will sogleich dem Sohne Kleidungsstücke durch einen Diener schicken. Polibio findet den Panfilo wieder und bringt ihn zu dessen Vater Andronico; was nun selbstverständlich eine rührende Bereuungs- und Verzeihungsscene zur Folge hat. Der glückliche Vater lässt dem Sohne neue Kleider, goldene Kette und Ring herbeiholen, ordnet einen Festschmaus an, wobei auch Tafelmusik nicht fehlen soll, und giebt dem Stück durch das Familienfest ein fröhliches Ende.

Diese Haupthandlung unserer Komödie trägt, wie man sieht noch den Incunabeln-Charakter der italienischen Legendenkomödie, ohne deren volksthümliche Einfalt, Naivetät und rhythmischen Reiz. Was Technik und Ausführung betrifft, so möchte das dargelegte Grundgewebe des Figliuol prodigo gerade auch keine sonderlichen Vorzüge, in Vergleich zu den Legendenkomödien bei Palermo, aufzeigen können. Es fehlt weder an überflüssigen Motiven und Personen, noch an Unvollständigkeit der Durchführung. So erscheint Panfilo's älterer Bruder, Vascanio, als überzähliger Eindringling, der sich blos über die dem liederlichen Herumtreiber zu Ehren veranstalteten Festlichkeiten zu ärgern hat, um dann, vom Vater beschwichtigt, der geschmähten Mahlzeit die vollste Genugthuung zu geben, durch brüderliches „Einhauen", und auch das nicht mit gutem Humor, sondern in empfindsamer Hingebung als gehorsam gefrässiger Sohn. Wenn bei der ersten durch Polibio erhaltenen Nachricht von Panfilo's Anwesenheit dessen Vater, Andronico, nicht sofort hinauf in das Zimmer und dem wiedergefundenen Sohne in die Arme eilt, vielmehr statt dessen davon läuft, um erst einen Diener mit bessern Kleidungsstücken für den Verlorenen herzuschicken, und noch dazu mit den Worten davonläuft: „Jeder Augenblick scheint mir eine Ewigkeit, bis ich meinen Sohn sehe"[1], wenn mit diesen Worten der vierte Act schliesst: so könnte er vielleicht auch den Zuschauer und Leser an die Ewigkeit erinnern, die das Stück braucht, bis man

1) Mill' anni mi par ogni ora di veder questo mi figliuolo. (IV. Sc. 7.)

das Ende erlebt; und könnte in ihm sogar den Wunsch erzeugen: das Stück hätte gleich mit dem Schlusse des vierten Acts anfangen mögen, und es dabei bewenden lassen. Der grösste Verstoss der Haupthandlung aber bleibt das gänzliche Verschwinden der Mutter, die das Stück doch einleitet, exponirt, und ihren Gram um den Sohn dem Zuschauer gar beweglich an's Herz legt. Nach dieser ersten Scene kommt Mutter Clemenza nur noch einmal, bei ihrer Rückkehr aus der Kirche, zum Vorschein, behufs einer völlig müssigen und folgelosen Scene (III, 2). Von einer Scene mit dem wiedergefundenen Sohn, einer so recht eigentlichen Mutterscene, keine Spur! Die Komödie vom „verlorenen Sohn" schlägt unter der Hand um in eine Komödie von der verlorenen Mutter.

Die Nebenhandlung, die Kehrseite zur Haupthandlung, und die für den Intriguenknoten sorgt, schwächt das Interesse für das Hauptmotiv nur noch mehr ab, ohne durch lebhaftere Bewegung und Komik Ersatz zu leisten. Der Geizhals Argifilo ist die Gegenfigur zu dem guten, nachsichtigen, gegen den Sohn freigebigen Vater, dem Andronico. Argifilo hält seinen Sohn, Polibio, so kurz, dass dessen Diener Carbone, sich gemüssiget sieht, mit Hülfe des Schmarotzers Frappa, bei den Diener-Intriguen des Plautus, Terentius und Ariosto eine Anleihe zu eröffnen, um seinem jungen Herrn mit einer dem alten Filz abgeschwindelten Summe unter die Arme zu greifen. Nur vergisst Carbone, dass bei jenen Diener-Prellereien in der Palliatenkomödie der Kunstmeister, das erlistete Geld nur als Mittel zum Zweck, und zu einem bei jungen Leuten verzeihlichen Zwecke dient, zu Liebeszwecken nämlich; wo es Herzensangelegenheiten gilt, Loskauf eines geliebten Mädchens, nicht selten sogar Befreiung und Herauswickelung der Jünglinge selbst aus den peinlichsten Lustspielverlegenheiten. Carbone aber beredet den Schmarotzer Frappa, als ein aus Rom kommender Kaufmann verkleidet, dem Argifilo einen falschen auf ihn von dessen Bruder in Rom ausgestellten Wechsel vorzuzeigen, und die von Argifilo ausgezahlte Summe im Betrag von 150 Scudi dem Polibio blos als Taschengeld zuzuwenden. Einen Galeerenstreich zu solchem Zwecke muss die Palliata in jeglicher Form ernstlichst verbitten. Und Polibio weiss um den Anschlag, den er behorcht hat! Polibio billigt

ihn sogar, und bangt nur wegen des Gelingens. Ja Polibio ist bei der Präsentation des falschen Wechsels, durch den verkappten Frappa, zugegen, und hilft den Vater betrügen, indem er die Aechtheit der Unterschrift recognoscirt! [1]) Welcher von Beiden, muss man fragen, Panfilo oder Polibio, welcher ist hier der „verlorene Sohn?“ Und als das saubere Plänchen durch die Vorsicht des Alten, der erst von seinem Bruder einen Avisobrief erwarten will, bevor er den Wechsel honorirt, vereitelt wird zum grossen Leidwesen des Polibio, wie hilft sich unser Carbone? Nun eröffnet er bei Ariosto's Volpino in der Cassaria und Ariosto's Corbolo in der Lena ein kleines Schreckanlehen, das dem Argifilo, so viel Ehre der Geizhals seinem griechisch-italienischen Namen („Geldfreund“) auch machen mag, gleichwohl in die Glieder fährt, nicht weniger stark, als dem alten Crisobolo in Ariosto's Cassaria und dem alten Ilario in Ariosto's Lena. Freilich aber wieder ein Schreckanlehen, worüber Ariosto das Gesicht gezogen hätte, das ein Bestohlener veranstaltet, der früh morgens die Bescheerung erblickt, die ihm der Dieb, an Stelle des geraubten Guts, zurückgelassen; — ein weit schlimmeres Aequivalent, als Carbones pro thesauro! Carbone deutet das gemachte Schreckanlehen so aus, dass er dem Alten aufbindet [2]): sein Sohn Polibio habe bei Andronico Waaren gestohlen und sey festgehalten worden, nachdem er die Waaren fortgeworfen. Argifilo kann den Sohn nur dadurch von dem äussersten Schimpf und den schrecklichen Folgen retten, wenn er den auf 150 Scudi geschätzten Werth der gestohlenen Waare sogleich dem Andronico ersetzt und durch den Commis, der sich eben gemeldet, und den der abermals vermummte F r a p p a spielt, baar zusendet. Jammernd holt der Alte das Geld. Der Coup ist geglückt, dessen hässliches Gelingen aber von der sonst wirksamen Missverstandsscene zwischen den beiden Vätern, A r g i f i l o und A n d r o n i c o, nicht zu beschönigen und zu vertuschen ist, worin Argifilo den Andronico wegen des Empfangs der 150 Scudi, als Lösegeldes für seinen Sohn, befragt, und, da Andronico von keinem erhaltenen Gelde weiss, diesem den Diebstahl vorrückt, bei dem der in Polibio's Zimmer betroffene Panfilo erwischt worden. Zuletzt nimmt, hergebrachterweise, Alles natürlich einen

1) II. Sc. 6. — 2) IV, 2.

erfreulichen Ausgang. Andronico erstattet dem Argifilo die 150 Scudi, die dessen Sohn, Polibio, als abgegaunertes Taschengeld behält, und ladet beide zum Willkommsschmaus ein, den der glücklichste der Väter zu Ehren seines wiedergewonnenen Sohnes giebt, und dem, nächst Frappa, Niemand eifriger und beflissener zuspricht, als Panfilo's älterer Bruder, Vascanio, der nur darum zuerst auf die Welt gekommen scheint, um sein Erstgeburtsrecht mit Esau's verbissenem Appetit an jeder Schüssel, als wären es eben so viele Linsengerichte, zu voller Geltung zu bringen. Am stiefväterlichsten ist bei dem Festschmause des „Verlorenen Sohnes" für den Hauptehrengast, das Publicum, gesorgt, das die unentbehrlichste Würze, das Salz, und ausserdem auch sein Leibgericht, die eigentliche Komödie, vermisst; seine Lieblingsschüssel, die den Ursprungsnamen der Komödie[1]) zu Ehren bringt; den Leckerbissen pour la bonne bouche, für den lachenden Mund nämlich, vermisst: das Lust- und Lachspiel eben. Danach sieht sich der Ehrengast an der Tafel von Cecchi's „Verlorenem Sohn", der Zuschauer, vergebens um. Der nachweisbare, auf dem Titel der handschriftlichen Komödie angegebene Zuschauer von 1617, wo die wiederholte Aufführung von Cecchi's Figliuol Prodigo im Hause eines Signor Del Turco stattfand[2]) — dieser zweite Zuschauer sowohl, wie sein Vorgänger bei der ersten Aufführung, deren Datum sich nicht verzeichnet findet, sie mussten beide lachhungrig von der Mahlzeit aufstehen. Wie nun gar erst die zwei nachweisbaren Leser der Komödie? ihr ehrenwerther Herausgeber Gaetano Milanesi, und der Angeber ihres Inhalts, der Verfasser dieser Geschichte. Von letzterm wenigstens dürfen wir, ohne Furcht, Lügen gestraft zu werden, behaupten, dass er Cecchi's Figliuol Prodigo in allen Stücken verschwenderisch fand, nur nicht in der Kurzweil. Ja es wollte ihm bedünken: dem „jungen Verschwender" käme in Bezug auf das Gegentheil von Kurzweil sein Titel vorzugsweise, wo nicht ausschliesslich zu. Selbst die drei Landleute (contadini), Menico, Bartolo und

1) Κῶμος: comissatio, Festschmaus, Gesch. d. Dram. II. S. 2. — 2) Auf dem Titelblatt des Figl. Prodigo in Gaetano Milanesi's Ausgabe liest man die Bemerkung: Nel frontespizio si legge: „Recitata di nuovo in Firenze in casa del Signor Del Turco l'anno 1617."

Tognarino, die drei Pächter des Andronico[1]), machen den Kohl besagten Gegentheils von Kurzweil nicht fett. Es sind landschaftliche Einschiebselfiguren, deren Localton und Dialekt das fahle Grau der Komödie in etwas aufheitern, und deren Charakter an jene sirakusanischen Mimen des Sophron[2]) erinnern mag; die aber Oel und Mühe an einer Verschwender-Komödie verlieren, bei welcher das Komische leer ausgeht, bei welcher mithin Hopfen und Malz verloren.

Die Stärke des Cecchi zeigt sich durchweg mehr im Colorit, in der Localfärbung, in der sittengetreuen Lebenswahrheit seiner Toscanischen Bürgerfiguren, in der Schärfe seiner Charakterzeichnung, als in der Komik. Auch ist bei Cecchi die Lust an verwickelten Intriguen zu vorwiegend, um der reinen komischen Lust freien Spielraum zu gestatten. Die aus Verwickelungen hervorgehende Situationskomik möchte, wie bereits erörtert[3]), weit eher das Komische, die ursprüngliche, naive Charakterkomik, den eigentlichen Humor der Komik, gefährden und schwächen, als ihm Vorschub leisten. Komische Charaktere werden uns daher auch in Cecchi's Komödien kaum begegnen; es sey denn im Wege der Nachahmung, des Plautus z. B.; mehr noch des Ariosto. Bei aller scheinbaren Abwechselung der Knotenschürzungen in den verschiedenen Komödien des Cecchi, können die Intriguen ihre Einförmigkeit und Gleichartigkeit doch nicht verläugnen. Der Uebelstand liegt in der Natur der Menander-Komödie, die stets in demselben Kreise von typischen Verwickelungs- und Entwickelungsmomenten verläuft. Die Intriguenfäden bleiben immer die nämlichen, nur die Kreuzungen und Verschränkungen wechseln, wie bei jenem Fingerspiel mit Zwirnsfäden, wo diese in stets anderer Durchschlingung von Hand zu Hand übertragen werden. Bei Cecchi trägt auch noch die Intrigue nicht selten den Charakter seines Berufgewerbes, den Charakter der Advocaten-Kniffe und Finten. Bei ihm wuchert dieser Intriguenkitzel, diese „Kniffologie", so stark, dass er Knoten in Knoten schürzt, Intriguen in Intriguen nestelt, bis zur Verwirrung und Verfitzung des Gespinnstes. Daher verdoppelt, verdreifacht wo möglich Cecchi

1) Act II. Sc. 3. u. 4. — 2) Gesch. d. Dram. II. S. 23 f. — 3) Das. S. 103 f.

Anschläge und Zettler. Als ob die Strümpfe schöner, passender und fester geriethen, die man mit acht oder gar zwölf Stricknadeln zu Stande brachte, anstatt mit vier. Dadurch dass er Ränke an Ränke häkelt, schürzt und knüpft er weniger seine Knoten, als er sie verknüppert, und sein Intriguenstrumpf besitzt das Geheimniss, gleich als geflickter Strumpf von der Spuhle zu laufen. Das Gewebe seines Soccus sitzt so voller Knoten, dass seine Komödien an jedem ihrer Sdruccioli-Füsse, oder elfzehigen Hendekasyllaben Hühneraugen bekommen müssen. Nehmen wir einige dieser Intriguen-Knoten vor. Die nächste gleich nach dem „Verlorenen Sohn“:

Il Diamante, Der Diamant,

in fünf Acten von lauter Sdruccioli-Versen, und dargestellt 1585[1], ist ein solcher knotenvoller Intriguenstrumpf, der zwei unrechte Seiten hat.

Um Livia, vorläufige Tochter einer Wittwe, Madonna Dianora, bewerben sich drei Freier. Ein alter Doctor Gherardo aus Florenz, der selbst eine Tochter von seiner zweiten verstorbenen Frau hat, und nun die siebzehnjährige Livia zu seiner dritten Ehehälfte erkiest. Ferner ein junger Doctor Curzio vorläufig aus Catania in Sicilien, der zu seinem Privatvergnügen Medicin studirt, bei dem alten Doctor Gherardo zu seiner Erholung prakticirt, und dessen Tochter aus besonderer Liebhaberei plantirt hat, weil ihm nämlich die Livia besser gefällt. Der dritte Bewerber ist Messer Agabito Simondi, der während der Dauer des Stückes in Rom bleibt, und uns gar nichts angeht, da er sich durch seinen Freund und Agenten Messer Attilio und dessen Diener Zecchieri vertreten lässt, die für ihn die Braut heim-, nöthigenfalls entführen sollen. Wittwe Dianora hält es mit dem Sperling in der Hand, besonders wenn der Sperling zugleich so weiss ist, wie die Taube auf dem Dach, und erklärt sich entschieden für den alten Doctor, der eine gute Praxis, namhaftes Vermögen, und die liebenswürdige Eigenschaft besitzt, sich täglich durch neue Geschenke zu verjüngen. Der junge Doctor Cur-

1) Nel frontispizio dice: „Recitata l'anno 1585.“

zio ist zwar auch wohlhabend, und hat der Wittwe eine Anweisung auf eine Leibrente, und der Livia auf einen kostbaren Diamant ausgestellt, beides, Geld und Diamant, bei Curzio's Banquier deponirt, und verabfolgbar gegen Vorzeige der Anweisung. Messer Attilio, der gar nichts hat, als eine ungemeine Fertigkeit, Komödie-Intriguen aus dem Stegreif zu fädeln, trotz Cecchi, und ausserdem das schöne Talent, Anweisungen täuschend nachzumachen, — Messer Attilio schickt eine solche Copie von Curzio's Verschreibung, die er sich durch eine bestochene Magd der Wittwe zu verschaffen gewusst, an Curzio's Banquier, und lässt sich den Diamant ausliefern, mit der Weisung an den Banquier: jede Anfrage wegen des Diamantes und der Rente mit dem Bescheide abzufertigen: er wisse weder von Diamant noch von Rente. Diesen Bescheid erhält denn auch die Wittwe, und der alte Doctor ist nun erst recht Hahn im Korbe. Inzwischen hat sich aber schon eine zweite Intrigue an die falsche Anweisung angenestelt. Attilio's Helfershelfer, der sich auf diese den Diamant vom Banquier verabfolgen liess, verkauft ihn dem alten Doctor Gherardo, angeblich im Auftrag des Curzio. Nebenbei hatte die Bália, oder Amme, von Gherardo's Tochter eine Capital-Intrigue unter der Hand ausgeführt. Während einer Partie fine zwischen Gherardo, der Wittwe und Livia, führte sie nämlich das Mädchen dem Curzio, der in einem obern Zimmer sich versteckt hatte, im Dunkeln zu, wo er sich mit der jungen Dame de facto vermählte durch den Ring am Finger.[1]) An diese dritte hängt sich eine vierte Intrigue, von Attilio, mit seinem Diener Zecchieri aus dem Stegreif ausgeheckt oder durch freiwillige Zeugung. Attilio, der nicht die entfernteste Ahnung von Curzio's Vermählung im Dunklen hat, noch haben kann, zieht trotzdem den Treffer von Intriguen aus seines Schädels nietenvollen Loostopf — den Treffer: dem alten Gherardo weiss zu machen: Curzio sey bei der Livia von ihren Verwandten in flagranti ertappt und mit blutigem Kopfe heimgeschickt worden. Darüber gehen ein halbes Dutzend Scenen und anderthalb Acte ins Land, bis Gherardo sich, nach erlangter Gewissheit, dass Curzio frisch und gesund, entschliesst,

1) E cosi io le dai l'anello al buio
E la menai

mit dem Diamantenring die erste Bräutigam-Visite der Livia abzustatten.

Um den Diamant spielen mehr Nebenintriguen herum, als er Schliffflächen zeigt. Curzio der von dem Unterschleif erfahren, hat den alten Doctor und die Amme in Verdacht, die ihm, dem Curzio, aus Gründen, sich einstweilen von der Braut fern zu halten angerathen. Curzio lässt den alten Gherardo gerichtlich belangen. Scene 5. Act IV. klopft schon der Gerichtsdiener[1]) an. Der alte Doctor erscheint, krümmt sich aber wie ein getretener Wurm, und will nicht folgen, unter Berufung auf den Apotheker, der dasteht mit der Klystierspritze für die ohnmächtige Braut, wobei er, als Arzt und Bräutigam, schlechterdings zugegen seyn müsse. Gerichtsdiener Zingaro sieht die Nothwendigkeit nicht ein, entreisst den Arzt und Bräutigam seinem Berufe unerbittlich und bringt ihn vor das Ottogericht. Diesem häkelt sich gleich darauf ein neues Incidenz an als junges Intriguen-Bandwurmglied. Ein Diener vom geistlichen Gericht, dem erzbischöflichen Uffizio oder Vicariat, zeigt der Wittwe zwei Vorladungen vor, für sie und den alten Doctor, in Folge einer andern von Curzio erhobenen Klage wegen intendirter gewaltsamer Bigamie, zu welcher Curzio's ihm, mittelst Trauring und Zubehör, vermählte Frau, Livia, gepresst werden soll.

Mittlerweile hat der Diamant vor Gericht eine neue Intrigue gejungt, die als falscher Diamant das Licht der Welt erblickt. Curzio erkennt den von Gherardo vorgezeigten Diamant nicht als den seinigen an, und der Goldschmied erklärt denselben für unächt. Attilio's Vicegauner, jener Verkäufer von Curzio's Diamant, hatte prestidigitatorisch dem Gherardo einen unächten Stein statt des ächten untergeschoben, im Interesse der Komödie, und in der redlichsten Absicht, um nämlich seinestheils seine pflichtschuldige Intrigue beizusteuern, da in den Komödien unseres florentinischen Advocaten jede Person mit einer Intrigue wenigstens herausrücken muss als Sporteln und Gebühren, worauf seine Komik angewiesen. Wie steht nun Meister Gherardo im fünften Act da? beladen mit so viel Intriguen, wie ein wallachischer Mausefallenhändler mit Mausefallen. Das ist aber noch das Schlimmste nicht. Er

1) Famiglio d'Otto. Otto hiess in Florenz das Criminalgericht.

steht da der alte Arzt und todtgeborne Bräutigam mit einem falschen Diamant in der Tasche, mit einem falschen Trauring am Finger, mit einer falschen Braut an der Hand; er steht mit einem falschen Namen, als falscher Gherardo da, kurz der ganze Mann steht als Wechselbalg da von Kopf bis Fuss. Als solchen qui pro quo seiner selbst hat er sich unter den Papieren des verstorbenen Mannes der Wittwe Dianora entdeckt. Hier fand er schwarz auf weiss, dass er früher nicht in Florenz wohnte, sondern in Forli, auch nicht Gherardo heisst, sondern Alberto de' Manardi, nicht Schulze sondern Müller. In jenen Papieren steht ferner auch geschrieben, dass die Livia nicht die Tochter der Wittwe ist, auch nicht die Tochter ihres verstorbenen Mannes, überhaupt gar keines Menschen Tochter ist, als seine, Alberto de' Manardi's, Tochter, fälschlich genannt Gherardo della Seppia; dass diese Tochter nicht Livia heisst, sondern Porzia, von Kind auf, als welches sie sein, Alberto de' Manardi's, genannt Gherardo, Schwager, genannt Prospero, dem verstorbenen Manne der Wittwe hinterlassen; welchem kinderlosen Schwager, Prospero, er, Manardi = Gherardo, sein Töchterchen, an Kindesstatt zugeschickt. Die Papiere des Verstorbenen — einen Strick für den Erfinder der verlorenen Kinder-Komödie, einen Strick aus dem Hanf, woraus diese Papiere eines Verstorbenen gemacht worden, und dass uns Gott aus diesem Hanfe helfe! Die Auflösungsknoten sind noch härtere Nüsse, als die Intriguen selbst. Wer sich an diesen die Zähne nicht stumpf beisst, der zerbricht sie sich an den aufgebissenen Knoten gewiss. Der Prospero allein ist ein ganzer Knoten-Convolut in nuce. Dieser Prospero — es ist gar nicht zu sagen, was alles dieser papierne Prospero ist. Um das ins Reine zu bringen, verwendet der fälschlich so genannte Gherardo zwei Scenen des letzten Actes; beide mit seinem Exnebenbuhler, Curzio. In der einen setzt ihm Curzio seine Lebensschicksale aus seinen Familienpapieren auseinander, worin der Prospero aus den Familienpapieren des Pseudo-Gherardo als dieselbe Familien-Papiermaus ihr Wesen treibt. Prospero, wie Curzio angiebt, ist auch sein Vater, dem er in Marseille von Türken geraubt worden; diesen von spanischen Kreuzern, den Kreuzern von ihrem Anführer, der ihn nach Trapani brachte, Medicin studiren liess und zu seinem Erben einsetzte. Curzio's Mutter sey vor Gram

über den geraubten Sohn in Marseille gestorben, Vater Prospero wegen Todschlags flüchtig geworden und verschollen. In der zweiten Scene beweist Livia-Porzia's ächter Vater, der falsche Gherardo, dem Curzio, mit dem er zu diesem Zwecke allein geblieben, unter dem Siegel der Verschwiegenheit aus den Familienwappen der Verstorbenen, dass sich die Papiere des Curzio, in Betreff des Prospero, auf dem Holzwege befinden: die Livia, — pass auf! — ist die Tochter von Prospero's Schwester — meine Cousine also! ruft Curzio freudig. — Falsch! — Wenn Prospero mein Vater?! — Falsch! Prospero's Schwester, Virginia, war meine verstorbene Frau und Livia ist meine Tochter. — Curzio will sich dem falschen Onkel in die Arme werfen. — Falsch! — Wenn doch aber Prospero's, meines Vaters Schwester, euere Frau, und Livia euere Tochter — Falsch, dreimal falsch! In den Papieren des verstorbenen Mannes der Wittwe steht geschrieben, dass Curzio nicht der Sohn des kinderlosen Prospero, sondern dessen angenommener Sohn, und ihm an Kindesstatt von mir, dem falschen Gherardo, überlassen. — Ueberlassen? Von? So wäre? — Er, sein rechter Vater, er Alberto de' Manardi, der den falschen Namen Gherardo della Seppia angenommen, als flüchtiger Ghibelline, auf dessen Kopf die von der Guelfenpartei einen Preis gesetzt. Als Gherardo flüchtete er nach Deutschland, wo er durch seine Praxis Ruf und Vermögen erwarb.[1]) Dem Curzio wird schwül zu Sinnen; die Freude des Wiederfindens verleidet und vergällt: die dunkle Kammer — der Ring am Finger — die Lustspiel-Entwickelung steht in Gefahr, sich zu einer Tragödien-Katastrophe zu verwickeln. Unglückselige Familienpapiere! Auf Ixions wirbelndes Feuerrad mit dem Erfinder der Intriguen-Komödie, deren Knoten verlorene Kinder, und deren Ariadneknäuel ein Labyrinth von allen möglichen Verbrechen. Fälschung, Diebstahl, Raub und Blutschande zwischen Bruder und Schwester, Vater und Tochter, Vater und Sohn. Dass es bei dem blos möglichen Verbrechen bleibt, wessen Verdienst ist es in unserer Diamanten-Komödie von nichts weniger, als reinstem Wasser?

1) Me n' andia in Germania:
Dove acquistai riputazione e credito
E facultadi tal da contentarsene.

Wessen? das Verdienst der Bália, der Amme ist es, die dem Curzio nicht die Livia, sondern seine frühere Verlobte, Laura, die Stieftochter des alten Arztes, die Tochter von dessen zweiter Frau, im Finstern zugeführt, und dies durch den Ring bezeugt, den die Stieftochter, aus dem Klosterstifte, gleich mitgebracht, woher sie die Amme in die dunkle Brautkammer führte. Eine Krone für den Dichter-Notar, geflochten aus den Birkenreisern, womit wir seine Verwickelungen zu stäupen vermeinten! Eine doppelte und dreifache Krone, gewunden aus so vielen Birkenreisern, als er Intriguen zu seinen Knotenschürzungen und Lösungen verwendet, schon um der doppelten und dreifachen Ehehälften willen, die er vorweg vom alten Gherardo begraben lässt! Doch Livia, oder vielmehr Porzia? Die hatte ihr Vater bereits in seiner ersten Angst, wegen der dunklen Brautkammer, dem dritten Bewerber, par distance, dem Messer Agabito, vermählt, der von Rom aus die Komödie mit dem Rücken besah, und nun mit Freuden die Hand der dreifach Umworbenen annimmt, im Wege der Procuration durch seinen Mittelsmann, Altilio, den Einzigen in der Komödie, der von Anfang bis Ende mit seinen Intriguen im Kreissen liegt, und sie nicht gebären kann, und die er gebärt, kommen als Fehlgeburten zur Welt. Selbst der ächte Diamant, den sein Intriguant ad latus unterschlagen, gelangt wieder in Curzio's Hände. Einen Kranz von Disteln und Nesseln um die Stirne unseres Dichter-Advocaten auch dafür; eine dreifache Krone!

Welche Verwickelung uns in der nächsten

I Rivali, Die Nebenbuhler,

betitelten, aus Sdruccioli und gewöhnlichen Endecasillabi gemischten Komödie des Cecchi bevorsteht, lässt sich vorab daraus ermessen, dass diese in Pisa spielende Komödie drei Bräute ausbietet, auf deren eine allein ein halbes Dutzend Freier kommen. Diese Eine ist Persilia, Pflegetochter eines bankrotten Gastwirthes, Muserola. Ihr heimlich Verlobter, oder schon Vermählter mittelst des nicht mehr ungewöhnlichen Ringes in der dunklen Kammer, der sich durch all diese Lustspiele zu jener stattlichen Kette von Komödien hindurchschlingt welche Ringe machen — ist Flavio, Sohn des Dottore Anselmo. Ein anderer äusserst

ostensibler Bewerber um Persilia ist ein spanischer Capitain Don Inigo Carpion de Baziquilles, ein Thraso, der mit grossmäuligen Mauerbrechern auf Persilia Sturm läuft in spanischen Endecasillaben, wovon jeder eine Bombarde, oder wenigstens eine Petarde. Er könnte Fähndrich Pistol's Vorbild seyn, wenn Pistol, vor Milanesi, Cecchi's Inigo vor Augen gehabt hätte, nach welchem sich Francesco Andreini's „Capitano Spavento" unzweifelhaft gebildet. Der dritte, heimlichste Bewerber um Persilia's Person, mit Ausschluss ihrer Hand, ist der alte Doctor Basilio. Die Hand überlässt er dem vierten Bewerber, seinem Liebling, Günstling und Ehebettschirm, Sgalla, einem Gemüse- oder Vorkosthändler (treccone), dem er, als Wohlthäter und Gönner, die Mitgift vorstreckt, mit dem verschwiegenen Vorbehalte, sich des Sgalla, wie die alten Deutschen Stierköpfe als Müffel brauchten, als ehelicher Maske zu bedienen, behufs der stillen Beweise seiner heimlichen Verehrung für Persilia, die unbescholtene, vor aller Welt ehrbare Frau seines, ihren Ruf gegen bösen Leumund schützenden Schützlings. Einen ähnlichen Scheinmann und Vorschützling, aber mit entgegengesetzter Absicht, hat Flavio, der wirkliche geheime Ehegemahl der Persilia, in der Person eines jungen Studenten, seines Stubenburschen, Gianfera (garzon dello studio), vorgeschoben, in der Person des fünften Bewerbers also, der um Persilia bei ihrem bankerotten Pflegevater anhält, sie auch zur Trauung führen soll, aber um sie auf halbem Wege dem wirklichen Geheimen in die Hände zu spielen, der, wegen seines Vaters, um das familienlose und arme Pflegekind eines heruntergekommenen Gastwirthes nicht offen werben kann. Endlich taucht noch im vierten Act, damit nur das halbe Dutzend Freier voll wird, ein sechster Rival auf, eine Ausgeburt des Intriguen-Hans in dieser Komödie, des stehenden Ränkeschmieds, als Komödien-Dieners, der hier Norchio heisst, und den Sechsten aus freier Phantasie, als Schreckpuppe für den Bankerotten, erfindet.

Im Gegensatz zu dieser ersten Braut mit ihren sechs Freiern, bleibt die zweite, Lucrezia, Tochter des Doctor Anselmo und Schwester von Flavio, bis zuletzt die geheime Braut von Valerio, dem Sohne des Basilio; geheim für das Komödienpersonal, doppelt geheim für den Zuschauer, der sie nicht zu sehen bekommt; und bis zur Entführung geheim sogar für ihren Geliebten

selbst, den Valerio, der, aus lauter Freundschaft für Flavio, in dessen Angelegenheiten und Liebesintrigue eine solche Thätigkeit das ganze Stück hindurch entwickelt, dass er seine eigene Herzenssache aus den Augen verliert, bis ihn im fünften Act die Entführung daran erinnert, wie ein Knopf im Schnupftuch, — ein Lustspielknoten eigener Art. Die geheime Braut bleibt Lucrezia ferner auch für Valerio's zweiten und als solcher selbst geheimen Rivalen und Freier um sie, für Emilio, einen jungen Mediciner aus Pontremoli, der im Hause des Anselmo sich aufhält, in Lucrezia sich sterbens verliebt, und vor geheimer Liebe auf den Tod erkrankt. Geheim bleibt endlich Lucrezia's Brautschaft für ihren himmlischen Bräutigam, da sie Valerio gerade entführt, wo sie ihr offenes Gelübde als Klosternonne ablegen soll, zu welcher sie ihr Vater, der mehr Kinder als Rinder[1]) hat, bestimmte, um die Mitgift zu ersparen.

Und die dritte Braut? Laura aus Pontremoli? Die Tochter des dasigen Arztes, Chirico? Die, als junger Doctor verkleidet, aus Genua, wo sie im Hause ihrer Tante lebte, nach Pisa eilt —, um, kundig der Arzneiwissenschaft, wie Helena in Shakspeare's „Ende gut Alles gut" — um dem aus Liebe zu Lucrezia todtkranken Emilio ärztlichen Beistand zu leisten? Und die, als Dottore Panfilo, den Geliebten besucht, der sie nicht erkennt, der sich ihr in Pontremoli verlobt; den sein Vater, Massimo, weil der ihrige vermögenlos, nach Pisa geschickt hatte, um die Liebenden zu trennen, wie auch sie aus demselben Grunde von ihrem Vater, Chirico, nach Genua zur Tante geschickt ward. Und die nun aus dem Munde ihres Ungetreuen, von Liebesfiebergluth für eine Andere verzehrten Emilio das Bekenntniss dieser Liebe vernimmt — welche Freier bewerben sich um sie, um Laura? Ein Wesen, das der Dichter der Porzia, der Imogen, der Viola und Rosalinde hätte erfinden können. Eine liebewunde Mädchenseele, als junger Arzt und treue Krankenpflegerin ihres treulosen Geliebten; sein Trostesengel mit blutweinendem Herzen. Eine Mädchenfigur in der italienischen Komödie des 16. Jahrh. — die Märzviole, die Schlüsselblume, das Schneeglöckchen, als Vorbote von Shakspeare's phantasiegoldenem, poesiedurchglühtem, von allen

1) Pecunia.

Wohlgerüchen des Humors durchwürztem und von lachenden Nachtigallen durchschalltem Lustspielfrühling — hat denn nur ihr, dieser Hygieia mit der Thränenschaale in der Hand, umwunden von der heilkundig-göttlichen Schlange, — hat denn der Dichter nur dieser Hygieia unter seinem an Zahl mit den Rivalen wetteifernden alten und jungen Aesculapen, nur ihr nicht einen Aesculap als Rivalen zugedacht? Ach, der Einzige, der für sie alle Anbeter der Welt in sich vereinigte, er hat sie vergessen; er buhlt um eine Andere! Er brennt fieberheiss nach dem Glücke, als dritter, vierter, geheimer vor Liebe todtkranker Nebenbuhler für ein Idol hinzusiechen, anstatt als treuer Buhle in dem Besitze der Geliebten ihr Idol zu seyn, ihr einziges Glück, wie sie doch in Pontremoli noch vor wenigen Monden sein einziges Glück gewesen!

. „Was wirst du hier beginnen, o
Du arme Laura" —

fragt sich das als Panfilo verkleidete Mädchen —

„Und wohin um Hülfe
Und Rath dich wenden? Was nun frommt es dir,
Dass du in diesem Kleid so viele Meilen
Hierher gepilgert bist? — nur um zu sehen,
Zu sehn, wie dein undankbar ungetreuer
Geliebte schwelgt in Liebesschwärmerei
Für eine Andre! Und du könntest es
Mitanschaun? Und die Kraft besässest du,
Es zu ertragen? Nein, unmöglich, nein,
Und müsst' ich sterben. Schon setzt' ich daran
Die Ehre — fahr denn hin auch Seel und Leib!"[1])

1) Or que farai
Tu qui, povera Laura? Oh ve'! dove
Ti volgerai per aiuto e consiglio?
A che sarà servitoti il venire
Tante miglia e in quest' abito? a vedere,
A vedere il tuo amante, ingrato e perfido,
Tutto lieto goder d'un altra moglie!
E lo vedrai? E ti basterà l'animo
Di supportarlo? E' non fia possibile
S'io dovessi morir: po' ch'io ci ho messo
L'onore, e' ci andrà ancora il corpo e l'anima.
I Rivali. III. Sc. 8.

Massimo, des Emilio Vater, der nach Pisa zu dem erkrankten Sohn herbeigeeilt, geht eben an ihr vorüber, und in das Haus des Anselmo, im Begriffe, bei diesem um die Hand der Lucrezia für seinen Sohn anzuhalten. Der ihn begleitende Factor des Hauses, Livio, verweilt bei dem vermeinten Panfilo, um ihm zu sagen, wie der kranke Emilio sich nach seinem lieben jungen Doctor sehne, und dass er ohne ihn gar nicht mehr leben könne:

Panfilo. Wie glücklich wär' ich, wenn's sich so verhielte.[1])

Sie will ihn noch einmal sehen, dann müsse sie abreisen. Livio spricht ihr zu:

Nicht doch! Bleibt hier,
Zur Hochzeit des Emilio. —[2])

Mit Lucrezia nämlich. Diese Situation durchbebt ein Reiz der Rührung und himmlisch-leidvoller Mädchentreue, dass man glauben möchte, Cecchi sey berufen gewesen, die griechisch-frivole Menander-Komödie, die römisch-classische Palliata, die Pornoboskia, als Bühnenspiel, zum romantischen Lustspiel voll innig zarter, sittlich schöner Seelenmotive zu läutern. Eine solche, zur höchsten Kunstvollendung gediehene Durchdringung aber von ethisch-kathartischen, aus dem geistlichen Drama herüberklingenden Stimmungen mit Elementen des classischen Drama's blieb Cecchi's grossem Zeitgenossen, blieb dem wunderbaren Angelsachsen, dem Universalerben der ganzen dramatischen Hinterlassenschaft, blieb dem Anglonormannen, dem Poeten des germanischen Drama's κατ' ἐξοχήν, vorbehalten. Die Vor- und Uebergangsstufe zu dieser Vollbringung bildet die italienische Komödie, die italienische Poesie überhaupt, und insbesondere die italienische Novelle. In ihr und in der Komödie der Cinquecentisten wurzelt das bürgerliche Element, womit die normännischen Dichter und Jongleurs die Hofpoesie der romanischen Troubadoure

1) Fusse pur ver! che' mi parrebbe
Desser felice.

2) Deh! statevi
A far le nozze con messer Emilio.

durchwirkten, das auch der volksthümliche, religiös-sittliche Geist des heiligen Drama's in sich aufgenommen hatte, und das in dem italienischen, namentlich lombardisch-toscanischen Städtewesen seinen gediegensten Ausdruck fand. Wir werden daher auch in dem Gesammtproducte gleichsam aller dieser Factoren, in den Schauspielen des grössten Bühnendichters, trotz den darin zurückgebliebenen mittelalterlichen, feudal-heroischen Ueberresten, die kunstvollendete, dramatisch-poetische Verkörperung jenes ethisch-bürgerlichen [1]) Geistes zu erkennen haben, welcher, in der italienischen Komödie des 16. Jahrh., noch mit heidnisch-unsittlichen und schmutzigen Bestandtheilen versetzt, doch gleichwohl schon aus den Lustspielen des Schöpfers der italienischen kunstgemässen Komödie, aus den Komödien des Ariosto, hervorschimmert. Noch entschiedener, betonter, absichtsvoller, in der Zeichnung der Figuren noch individueller ausgeprägt, und durch landschaftliche Idiotismen auch in sprachlicher Beziehung noch specifisch bürgerlicher gefärbt, erscheint jenes sittlich-Edle, ethisch-Gediegne, die poetische Seele des Familien-Lustspiels in den eklektischen, eine Amalgamirung von Ariosto und Araldo bezweckenden Komödien des Giovammaria Cecchi erstrebt und erzielt. Cecchi — und das ist sein Fortschritt — zeigt durchweg das Bestreben die einmal aufgenommenen und beliebten Formen, Figuren und Motive der Palliaten-Komödie durch eine, in den Freundschafts- und Liebesbeziehungen mindestens würdigere, ehrenhaftere Gesinnung und Haltung, löblichere Zwecke und Absichten seiner Personen; durch minder anstössige und ärgerliche Situationen und Verhältnisse zu mildern, zu veranständigen, zu corrigiren. An Stelle der abscheulichen Kuppler und feilen Dirnen erblicken wir bei ihm bedrängt-eigennützige Pflegeväter, vorsorgliche, in Bezug auf Meistgebot der Mitgift, ehrbar-speculirende Pflegemütter; und erblicken Mädchen-Findlinge, die nicht die Buhlerinnen lieder-

1) Vertreter des ethisch-Bürgerlichen? — Shakspeare? Der ausschliesslich für die englischen Junker, Matrosen und deren Liebchen, Metzen und Dirnen dichtete? Welches ironische Mitleidslächeln wird bei diesem „ethisch-Bürgerlichen“ um die feinen Ministerlippen a. D. des Verfassers der „Shakspeare-Studien“, Herrn Gustav Rümelin, spielen? Lasst es getrost spielen! Wir wollen sehen, wer zuletzt lächelt.

licher, wüster Jünglinge, sondern heimliche Gattinnen gesitteter junger Doctoren mit ernsten Absichten, — lauter promovirte Entführer, und nie anders als mit dem Ring am Finger. Selbst seine lüsternsten Väter zehren vier, oft $4\frac{1}{2}$ Acte hindurch an dem Fett ihrer unergiebigen Lüsternheit, bis sie als abgemergelte, zu zärtlichen Vätern ausgehungerte Skelette von alten Sündern, in die Arme wiedergefundener Töchter, statt in die unkeuscher Susannen, sinken. Cecchi's intriguirende Diener schmieden, zu Gunsten ihrer jungen Herren, Plane und Ränke im Schweisse ihres Angesichts, und liegen dem Geschäfte mit dem Eifer eines gewissenhaften Armen-Advocaten ob, lediglich aus Pflichtgefühl und um Gottes Willen. Sie spinnen ihr Intriguen-Pensum, wie die Sträflinge im Arbeitshaus ihren zugewogenen Flachs, unverbrüchlich, jeden Act drei bis vier Strähnen. Seine alten Mägde, wie z. B. in der Komödie I Rivali, die beiden Dienerinnen, Monna Brigida und Monna Barbera, die Begleiterin der Laura, legen eine Anhänglichkeit, eine rührende und sich selbst rührende Betrübniss an den Tag, als sollten sie die Wassertöpfe für die Ränkespinnenden Diener vollweinen, zum Befeuchten des Intriguengarns. Cecchi's Verwalter, Geldmäkler, der Hauswart des Fattore Livio z. B. in unserer Komödie I Rivali, verrathen Züge, die auf den alten Adam in „Wie es euch gefällt", oder den Kassirer in „Timon v. Athen", und ähnliche Figuren bei Shakspeare hinweisen. Einige von Cecchi's Charakteren, selbst Situationen und Motive in seinen Komödien, erinnern so lebhaft an das Shakspeare-Lustspiel, dass die Vermuthung sich aufdrängt: Shakspeare könnte auch Cecchi's Stücke, wie Accolti's Virginia, durch die italienischen Schauspieler in London haben kennen lernen. Merkwürdig und für die Geschichte des Drama's bezeichnend bleibt diese Analogie in Charakter, Färbung und ethischer Tendenz der beiden Komödien-Gruppen immerhin. Der Richtung und zum Theil den Figuren nach, konnte Cecchi der Shakspeare des romantisch-italienischen Lustspiels seyn, im Gegensatz zu Ariosto's classischer Komödie, wenn ihm ein Hauch von Ariosto's Genie, von Ariosto's Kunst, poetischem Gefühl, Witz und komischem Reiz wäre beschieden worden;[1]) und wenn er nicht Stücke, wie Notariats-Acten,

1) Unser trefflicher, reichbegabter Dichter-Advocat, — in zweiter Li-

in ganzen Stössen, und als Tagesarbeit, gefertigt hätte. Wie die Sache aber liegt, erscheint eine Episode, gleich der des Panfilo in dieser Komödie, und noch eine oder die andere, die uns begegnen möchten, wie die Perle im Müllhaufen. Und selbst diese Episode verstand Cecchi nicht ins rechte Licht zu setzen, da Emilio unsichtbar bleibt, und die schliessliche Vereinigung des Paars mit einigen dürren Worten abgefunden wird. Ihm fehlte der Kunstbegriff des Lustspiels, dessen Schwerpunkt für Cecchi in der Intrigue, und dessen Reiz in dem bunten Wechselspiel der Situationsüberraschungen lag. Und, seltsam, grade im Erfinden und Schürzen der Entwickelungen erweist er sich als Nachahmer, Stückler und Flickarbeiter. So auch in der vorliegenden Komödie, I Rivali. Die Intrigue besteht auch hier aus Zwickmühlen und Schrauben ohne Ende. Und zu welchem Ende? Um dem alten Anselmo, dem povero gentiluomo, der mehr Kinder als Kegel und mehr Kegel als baares Geld hat, die Summe aus dem Leibe zu haspeln, welche Pflegevater Muserola, unter allen Umständen, und von jedem Nebenbuhler als Verpflegungskosten für die heimzuführende Braut, die Persilia, erlangt. Zu dem Zwecke hat Ilario's Diener, Norchio, einen Brief geschmiedet, der dem Vater des Flavio, dem alten Anselmo, einen auf dessen älteren Sohn, Prospero, auf dem Rückwege von Bologna geschehenen Raubanfall meldet, wohin ihn Anselmo geschickt, um eine Schuldsumme einzucassiren, von welcher der Alte das Einstandsgeld für seine Tochter Lucrezia dem Nonnenkloster entrichten wollte. Der geängstigte Vater geht sogleich auch auf den Vorschlag ein: seinen zweiten Sohn, Flavio, nach dem Orte, wo der von den Räubern gefährlich verwundete Prospero darniederliegt, eiligst zu schicken. Das Reisegeld hat Norchio mit seinem Helfer bei dieser saubern Intrigue, mit dem Valerio, Flavio's Freund, und heimlichem Schwager, für die von Muserola

nie der aufzeichnenswerthen Komödiendichter der Erste, — verhehlt auch nicht, was er dem Ariosto verdankt, und wie hoch er ihn stellt:

El divino Ariosto — a chi cedono
Greci, Latini e Toscan, tutti i Comici. I Riv. Prol.

Ariosto, dem im Lustspiel, ihm, dem Göttlichen,
Die Griechen nachstehn, Römer und Toscanischen.

geforderten Verpflegungskosten bestimmt. Inzwischen geht es stark auf den dritten Act, und Flavio hat noch immer kein Reisegeld, und die Intriguen der andern Rivali sausen und schwirren durcheinander, wie die Räder in einer Fabrik. Endlich geht der alte Anselm das Geld holen. — Wer kommt? Der Stubenbursche; der Gianfera, Prospero's Reisebegleiter, den der Alte todt, beim Raubanfall erschlagen glaubt. Flavio's Reisegeld ist wieder ins Wasser gefallen; Basilio auf dem Punkt, mit Muserola sich zu einigen; selbst der feuerspeiende Spanier lässt Hochzeitsraketen aus dem Maule steigen. Im dritten Act flicht sich die Episode mit Laura-Panfilo ein, und der Hauptheld, Flavio, ist noch immer auf Wartegeld gesetzt, das er von seinem inzwischen in Florenz eingetroffenen, und dort wegen eines Volksfestes verweilenden Bruder Prospero, erhalten soll. Persilia würde mittlerweile unfehlbar die Beute jedes der fünf Rivali, nur nicht Flavio's, geworden seyn, wenn Norchio nicht dem bankrotten Pflegevater, mit Sbirren und Galgen und Rad, wegen Mädchenraubes, eine solche Angst eingejagt hätte, dass der Gastwirth durch eine zufällig offene Hinterthür in Valerio's Haus flüchtet, sich hier in einen Winkel verkriecht, und bis über das Ende des fünften Actes daselbst auch sitzen geblieben wäre, hätte ihn der Sgalla nicht entdeckt, der ihn hervorzieht und als ertappten Dieb der Gesellschaft vorstellt:

> Behandelt man, Herr Schwiegersohn, auf die
> Art seinen Schwäher?[1])

Frägt der verblüffte Pflegevater, an dem inzwischen der ärgste Raub verübt worden: Persilia, die sechsfach Umworbene, ist endlich von Flavio entführt. Nach sechsfachen Fehlschlägen, schlägt endlich Norchio's aus einem ganzen Bündel von Wünschelruthen gebundener Intriguenbesen ein: der Schatz ist gehoben. Auf seinen Rath bringt die Frau, bei welcher Muserola die Pflegetochter untergebracht, die in Manneskleider gesteckte Persilia, angeblich um sie bei der Haussuchung, wegen des Mäd-

1) A questo mo', genero mio, si tratta
Il suocero? III. Sc. 8.

chenraubes, den Sbirren zu entziehen, zu einer alten Nachbarin. Der alten Nachbarin macht Norchio wieder weiss: der junge Mensch (Persilia) sey ein Diener, der seinem Herrn entlaufen. Nun muss Valerio sich als den Herrn dieses Dieners bei der Alten ausgeben, und von ihr den Entlaufenen, unter Androhung gerichtlicher Verfolgung, ausliefern lassen. Die alte Nachbarin überliefert den jungen Diener dem Valerio, Valerio überliefert ihn, als Persilia, dem Flavio, und nun erst, nachdem Valerio den Freund versorgt, kann er mit gutem Gewissen dessen Schwester, Lucrezia, für sich selbst entführen. Norchio ist im besten Zuge, neue Intriguen zu drehen, da reisst dem fünften Act der Faden, und er fährt mit der Auflösung dazwischen. Die Knotenlöserin Veronica, die Frau des bankerotten Gastwirths, ist schon bei der Hand, und macht der Verwirrung mit der einfachen Erzählung ein Ende: Persilia sey die Tochter eines Dottore, eines praktischen Arztes aus Siena. In seiner Abwesenheit brach Feuer im Hause aus. Ihr erster Mann habe das $1\frac{1}{2}$ Jahr alte Kind aus dem Feuer gerettet. Auf dem Zettel, den das Mädchen am Halse trug, stand der Name Porzia. Ihr zweiter Mann, der Bankrotte, gab dem Kinde den Namen Persilia. Der Dottore aus Siena, dem Frau, Kinder und Haus verbrannten, verliess Siena; wohin, sey ihr unbekannt geblieben. Dieser unbekannte Abgebrannte ist, wie sich von selbst versteht, kein Anderer als Messer Basilio, der nun, statt hinter dem Sgalla, als spanischer Wand und Bettschirm, die Persilia, seine Tochter Porzia in Mannskleidern ans Herz schliesst und ihre Ehe mit Flavio, wie dessen Vater Anselmo die des Valerio mit seiner, den Nonnen- gegen den Brautschleier tauschenden Lucrezia segnet. Laura's Vater, Dottore Chirico, Anselmo's Bruder, der mittlerweile aus Pontremoli in Pisa eingetroffen, bleibt mit seinem dritten Segen für das dritte, vom Dichter stiefväterlich behandelte Paar, Laura und Emilio, nicht zurück, die den Ehesegen hinter der Scene empfangen. Geben wir den unsrigen dazu mit den Worten: Geht hin, seyd fruchtbar und mehret euch; aber nicht wie Cecchi's Bedienten-Intriguen, deren Grossmütter, wie bei den Blattläusen, ihre Nachgeschlechter eingeschachtelt im Leibe tragen.

Ein solches Einschachtlungssystem in höchster Ausbildung stellt die Commedia

I Sciamiti

dar, in welcher die Einschachtelung von zwei wirklichen Kisten vertreten wird, die hier die Menächmen-Rolle spielen und einen Wirrwarr von Verwechselungen veranlassen, der nicht nur bis über die Puppen geht, der auch bis über die Kisten geht, worin die Puppen durcheinander liegen. Denn bei diesen spielen die Kisten doch wenigstens nicht mit. In unserer Komödie dagegen exponirt gleich eine Kiste voll bunter Kleiderzeuge, Sciàmiti[1]) genannt, die in Siena spielende Handlung, indem Messer Niccoluccio die Kiste als Unterpfand für die Kaufsumme annimmt, die er dem jungen Muzio vorstreckt, welcher in Cività vecchia einem verarmten, verschuldeten Piemontesen die Pflegetochter Giulia abgekauft, und diesen, wegen der Zahlung, an seinen Freund, Aurelio in Siena, verwiesen hatte. Aurelio, der die Summe nicht auftreiben kann, versetzt, in Abwesenheit seines Vaters, Provenzano, die im Hause desselben deponirte Kiste mit den bunten Zeugen bei Niccoluccio. Das Mädchen, das den Pflegevater nach Siena begleitete, bleibt, bis Muzio von der Geschäftsreise zurückgekehrt, bei Niccoluccio, der, wenn die Einlösung der Kiste binnen vier Tagen nicht erfolgt, das Mädchen nach Genua schicken und dort wieder ausbieten lassen will. Vor diesem Schicksal bewahrt das Mädchen, die Giulia, eine zweite Kiste, voll Kleiderstoffe, die dem Vater des Muzio gehört, und von dessen Bruder, Silvio, dem Niccoluccio verpfändet wird, wofür dieser die Giulia verabfolgt, die nun, als Junge verkleidet, bis zur Rückkehr des Muzio beim Diener, Fora, — der Intriguen-Spuhle dieser Komödie, — untergebracht und verborgen gehalten wird. Inzwischen aber ist die Zwillingskiste, die zweite mit den Kleiderstoffen, dem Niccoluccio vor der Nase ausgetauscht worden, so dass er wohl eine Kiste, aber, statt der Waare darin, den Silvio in sein Haus aufnimmt, vor dem er seine, von Silvio geliebte Tochter, Cangenova, unter Schloss und Riegel bewahrt. Wie gewöhnlich wird das Alles erzählungsweise erörtert, woran sich aber die Hauptperson, Sil-

1) Eine Art changeant, Schillertaft, „raso."

vio, der, wie die beiden Mädchen, unsichtbar bleibt, nicht betheiligt.

Die Aufzählung all der Abenteuer, die nun beide Kisten, der Koffer mit den bunten Zeugen (Sciàmiti), und der mit gewöhnlicher Waare erlebt, letzterer insbesondere, von den beiden Kisten-Menächmen der auserwählte Spielball der Komödien-Intrigue[1]), werden sich unsre Leser ernstlichst verbitten. Wie die beiden heimgekehrten Väter über die verschwundenen Kisten sich ihr Leid klagen. Wie die zweite Kiste zum Juden wanderte, um Silvio für das Pfandgeld aus seiner Kiste zu erlösen, die Niccoluccio in eine dunkle Kammer, nicht, wie Silvio gehofft hatte, in die der Pflegetochter hatte setzen lassen. Wie die Kisten, die Juden, die Väter, die Liebhaber, die Mutter und Töchter, die Mägde und intriguirten Diener sich verdoppeln und verdreifachen. Wie der Diener Carfilla, um das zur Auslösung des beim Juden verpfändeten zweiten Koffers und zur Befriedigung des Niccoluccio erforderliche Geld dem Mazzeo abzupressen, diesem die alte, abgenutzte Angstschraube ansetzt: Mazzeo's Sohn, Silvio, hätte sich vor einem Capitano, der ihm mit blanker Waffe wegen Zahlung einer Spielschuld zu Leibe ging, in einen, bereits schon vierten, Koffer geworfen, worin er noch hocke, und dass dieserhalb die beiden Kisten, die mit dem Sciàmiti und ihre Zwillings-Kiste an den und den Juden versetzt worden, der bei einem Schuhmacher wohne, welcher Schuhmacher mit der geliehenen Pfandsumme durchgegangen. Wie aber Silvio inzwischen aus seinem Koffer wirklich, dem alten Wahlspruch gemäss, Noth bricht Eisen[2]), durch-, und in Cangenova's Kammer und von da in ihr Bett eingebrochen, wo ihn Niccoluccio versteckt gefunden, nachdem er im Koffer nichts gefunden, und den Silvio anstatt eines dritten Mädchens, einer Livia, gefunden, des Niccoluccio Stieftochter, die der Cangenova Gesellschaft leistete, und beim Anblick des Eingebrochenen, vor Schrecken, geradeswegs einem dritten Liebhaber, dem Jüngling Pompilio, in die Arme gelaufen, der, als Kofferträger verkleidet, mit seiner Livia, statt

1) Commedia gripposa, von Gruppo, „Verwickelung", nennt Cecchi dergleichen wirre Komödien; sein Lieblingsgenre, in das er alle Finten der Advocaten-Rabulistik verwebte. — 2) Cacciato dal bisogno V. sc. 10.

des Koffers, davongegangen. Wenn das alles der Leser sich erzählen hört, so wirft auch er sich vor Schrecken in den ersten besten Koffer und wirft den Deckel über sich zu, bis die Komödie mit allen ihren Kisten und Kasten voll buntem Intriguenzeug und erzähltem Wirrwarr der Teufel holt, in Gestalt von Niccoluccio's Frau, Pagola, die, heimgekehrt, — auch sie von einer Reise, — nun ihre Erzählung, die Abenteuer ihrer Entdeckungsreise, aber als Auflösungsschluss, Gottlob! zum Besten giebt. Demnach ist die Giulia von der Pfandkiste mit dem bunten Zeug ihre und Niccoluccio's verschwundene Tochter, Ersilia. Die, statt des Koffers von dem als Packträger verkleideten Pompilio, dem Sohne des Besitzers der Kiste voll Sciàmiti, davongetragene Livia ist die verschwundene Tochter des Mazzeo, dessen verschwundene Frau im Hause des Pagolo starb, und ihr die Livia hinterliess, die sie als ihr eigenes Kind in zweiter Ehe dem Niccoluccio zugebracht. Mazzeo bleibt seinem unsteten Lebensschicksale, in Folge der dissensioni civili und Reiseabenteuer, die bis nach Amerika hinüberspielen, auch nicht schuldig. Muzio führt seine gekaufte, nicht bezahlte, versetzte, versteckte, für uns verborgene und unsichtbar bleibende Giulia — Ersilia; Pompilio seine ihm zugelaufene Livia, Muzio's und Silvio's Schwester; Silvio, der für uns im Koffer noch immer hockende Silvio, führt die Cangenova im Ausstattungskoffer unbesehens heim, und die beiden Väter, Mazzeo und Pompilio's Vater, Ilario, sie führen als ihre Bräute die beiden erlösten Kisten heim: Ilario die Kiste mit dem bunten, Mazzeo die mit dem kunterbunten Zeug, die, beide verschwunden und wiedergefunden, uns beide können gestohlen werden, die Komödie gleich mit. Und wie erst gestohlen werden, in Bezug auf diejenigen, mit unterlaufenden Intriguen, über die wir, aus Rücksicht auf den Leser, den Mantel christlichen Verschweigens geworfen! Die Intrigue des von Fora dem Mazzeo vorgeschwindelten Hauskaufes z. B., aus Plautus' Mostellaria, mit allem was drum- und dranhängt.[1] Die Intrigue von Fora's dem Ariosto abgeschwindeltem Negromante, dessen Rolle Fora bei Niccoluccio und dem Provenzano nachspielt;[2] nicht zufrieden damit, dass er das Hauptmotiv, die Kistenintrigue, dem-

1) III. Sc. 6. IV, 1. — 2) II. Sc. 9. III, 3. 2.

selben Negromante entwendet und ohne Weiteres seiner Komödie einverleibt, oder vielmehr ihr unter das Gesäss geschoben hat, so dass sie darauf sitzt, wie Rachel auf den ihrem Vater gestohlenen Hausgötzen. Wir drückten darüber ein Auge zu, um dem Leser nach dieser, durch ihren Intriguenüberfluss ärmsten und dürftigsten Komödie des Cecchi, nicht die übrigen zu entleiden, die unseren trefflichen Dichter-Notar das Verdienst und den Ruhm sichern, wenn nicht als der Vater, so doch als der wackere Pflegevater der italienischen, näher toscanischen, Commedia gepriesen zu werden, die er an der Hofthür ausgesetzt gefunden, aufnahm und wie sein eigenes Kind erzog, um sie dereinst ihren rechtmässigen Eltern, ehrbaren Bürgerleuten, zu übergeben und, nach mancherlei Abenteuern, Anfechtungen und Nachstellungen von äusserst verwickelter Natur, sie als anständiges, gesittetes, im Ganzen und soweit es unter solchen complicirten Verhältnissen möglich ist, unbescholtenes Bürgermädchen an Mann zu bringen; nicht als Verführte, sondern als Anagram davon: als verfrühte, und ehe als Ehefrau denn als Braut entführte, und nie ohne Ring am Finger auf eigene Hand anvermählte Gattin eines wohlerzogenen Jünglings aus gutem Bürgerhause, der aus seiner Studirstube hervorgeht, schmuck wie der Ringfalter aus der Puppenschale.

Das nun folgende Stück,

Le Pellegrine, Die Pilgerinnen,

schwelgt förmlich in dem angebornen Naturfehler der Cecchi-Komödie; im Doppelsehen. Der Prolog kokettirt sogar damit und kündigt an:

> Die Fabel hat ein doppelt Argument
> Und führt gar lustige Fälle vor, die auch
> Zum Theile sich ereignet [1]) . . .

Die lustigen Fälle sind gar lustig zusammengeschichtet aus Motiven in Ariosto's Suppositi, Negromante und Scolastica, verziert

1) — E' doppia di
Argumento, e di casi assai piacevoli
Avvenuti anco in parte.

mit queräugelnden Seitenblicken aus Terenzens Komödien, namentlich dem „Selbstquäler", der ein Geschlecht von Selbstquälern erzeugt hat, die mit ihren Doppelfabeln die spätesten Geschlechter quälen. Verwünschte Contaminatio, deren Vater Terentius, und deren Aeltervater jener Cneus Naevius[1]) ist, auf den sich Terentius beruft, und um dessenwillen unsere Geschichte sich von einem ihrer ehrenwerthen Recensenten[2]) einen Rüffel zugezogen mit doppelter Fabel, aus welcher sich eine contaminirte Komödie machen liesse, betitelt: Der zum ABC-Schützen sich schulmeisternde Selbstrüffler.

1) Vgl. Gesch. d. Drama's II. S. 332. — 2) Diesen Rüffel ertheilt uns der Redacteur und Kritiker der „Blätter für literarische Unterhaltung", Herr Rudolf Gottschall Nr. 37. S. 582. Jhrg. 1865. Die Rüge muss um so empfindlicher treffen, als sie von einem, unserer Geschichte nicht unliebsam gesinnten, vielmehr wohlwollend belehrenden Beurtheiler ausgeht: „Nävius" — heisst es daselbst — „wird überhaupt allzuflüchtig abgefertigt. Es fehlt Geburts- und Todesjahr (519 und 550 a. a. c.), wie die Angabe, dass er zu Utica im Exil gestorben sey." „Allzuflüchtig" in der That, voraus rücksichtlich eines alten Dichters, von dessen Lebensgeschichte wenig mehr bekannt ist, als sein Todesjahr. Und auch das nicht einmal erwähnt? — Der Verfasser der Gesch. d. Dram. sieht sich darauf seinen Cneus Naevius an: das Erste, was ihm in die Augen springt, ist Zeile 17 S. 332 des II. Bandes, welche also lautet: „Er (Naevius) starb im Exil zu Utica gegen 550 d. St., 204 v. Chr.", mit der Belegstelle aus Eusebius. Aber das Geburtsjahr des Naevius — das fehlt doch! das ist nicht angegeben, das Geburtsjahr 519 a. u. c.! — Das Jahr, das jedes Handbuch als Zeitpunkt angiebt, von wo ab Naevius Dramen in Rom aufführte? wie dieselbe Gesch. d. Dram. auf derselben Seite Zeile 10 ausdrücklich bemerkt: „Seit 519 d. St. führte er (Naevius) Dramen in Rom auf" u. s. w. Der Chronologie des Zurechtweisers der Geschichte des Drama's zufolge, hätte der 519 a. u. c. geboren seyn sollende, und 550 a. u. c. verstorbene Naevius gerade ein Alter von 31 Jahren erreicht. Naevius musste demnach, wenn er (dem Gellius zufolge 523 d. St. N.A. XVII, 21, 45) seit 519 Dramen aufführen liess, mit der Aufführung seines ersten Drama's unmittelbar nach der Geburt beginnen. Ueber diese Unwahrscheinlichkeit hilft glücklicherweise eine Stelle bei Cicero (Cato XIV, 50) hinweg, wonach Naevius bereits vor seiner Verbannung ein Greis war. Noch brennen die Schläge auf der flachen Schülerhand des Verfassers der Gesch. d. Dram. — Klatsch, fallen neue Hiebe Schlag auf Schlag: „Sie citirt blos Neukirch und Lange; die Schriften von Schultze und Kleissmann — scheinen ihr unbekannt geblieben zu seyn." Klatsch, klatsch,

Was nun Cecchi's „Pilgerinnen“ anbelangt, so wollen wir sie auf ihren Fahrten, da uns diese Kreuz- und Quergänge nach-

klatsch! Würde unser Orbilius plagosus[1]), mit dem baculus als Wanderstab, diesen Schultze und diesen Kleissmann aufsuchen gehen: er käme todtmüde von der Wanderung mit dem Bescheide zurück: Ein Schultze, der über Naevius geschrieben, existirt gar nicht; auch heisst er nicht Schultze, sondern Müller, nämlich Schütte (A. Schütte, De Cneo Naevio Poeta Part. I. 1841.). Dessgleichen der Kleissmann. Ein Philologe des Namens sey im ganzen Bereiche der Philologie und Archäologie nicht aufzufinden, geschweige, dass von einem Kleissmann Schriften über Cneus Naevius vorhanden wären. Auch heisst der Mann gar nicht Kleissmann, sondern Schultze, nämlich Klussmann (Ern. Klussmann C. Naevii Poet. Roman. vitam descripsit etc. Jena 1843), welcher Klussmann a. a. O. p. 19, bezüglich des Geburtsjahrs von Naevius, aufs bestimmteste erklärt: De anno, quo natus Naevius sit, nihil memoriae proditum est. Den Rest, den Todesklatsch aber giebt der Gesch. des Dram. die zweite Spalte derselben Seite 582, wo unserer armen Geschichte, nachdem die erste Spalte sie wegen allzugrosser Flüchtigkeit abgestraft, die „Vergesslichkeit“ eingetränkt wird, die sich so weit vergisst, dass sie „die römischen Schauspieler Roscius und Aesopus ganz mit Stillschweigen übergeht.“ Ein Blick in das Register zum II. Band der Gesch. des Dram. hätte dem kundigen und gewissenhaften Kritiker der Bl. f. l. Unt. drei Stellen angegeben, wo des Roscius und Aesopus gedacht wird. Ein Blick auf diese Stellen selbst ihm vielleicht erspart, über den Roscius Notizen zu Markte zu bringen, die sammt und sonders im Conversationslexicon der Reihe nach zu lesen sind: während die Züge, die, zur Charakteristik von Roscius' Kunsteigenthümlichkeit, die Geschichte d. Dram. an den beregten Stellen mittheilt, im Conversationslexikon nicht stehen. Trotzdem, muss anerkannt werden, verhält sich die Kritik in den Bl. für l. U. zu unserer Geschichte mit literarischem Anstand, und versteht es doch, die Zurechtweisungen auch mit anerkennender Würdigung zu würzen. Wenn nun das grüne Holz hin und wieder in's Kraut wächst, kann man sich einen Begriff von der Kritik der Pantoffelhölzer machen; von der ästhetisirenden Schuljungen-Kritik, die ihre nichts lernende und Alles vergessende Unwissenheit hinter ein altklug nörgelndes Lächeln versteckt; von der Kritik des wurmstichigen Literatenneides; der hänselnden Heimtücke; der ohrenfeuchten Klippschüler-Naseweisheit, die der Schule mit der Eselsbank als halber Eierschale am H— entlaufen; von der Kritik mit Gänseschnabel und Gänsefüssen, die mit ersterem Stellen auf's gerathewohl ausrupft, und sie, auf Gänsefüssen daher watschelnd, ihren Lesern als Futter vorlegt, ohne weitere Bemerkung, als ein dummpfiffiges Gänseschnattern: „Das steht

1) — memini quae plagosum mihi Parvo
Orbilium dictare . . . Hor. Epist. II, 1. v. 70.

gerade hinlänglich bekannt sind, nicht begleiten. Die Angabe, dass es sich hier um eine falsche und eine wirkliche Pilgerin handelt, wird einen ausreichenden Wink darüber geben, wessen man sich von den falschen und wirklichen Verwickelungen hiebei zu versehen, und doppelt zu versehen habe. Die wirkliche Pilgerin, Cangenova, wallfahrtet, in Folge eines Gelübdes ihrer Mutter, mit ihrem Vater, Sinolfo, zum Annunziatafest nach Florenz, wo die Komödie spielt. Die falsche Pilgerin, Fiammetta, wallfahrtet mit einem von der Strasse für sie aufgeklaubten Vater, einem beliebigen, falschen Sinolfo, aus dem Hause des alten Noferi, wo sie, als Verwandte von dessen grade abwesender Frau, erzogen ward, in das Haus des alten Fazio hinüber, des Bruders vom alten Noferi, und Vaters vom jungen Camillo, der die Fiammetta liebt, und sie aus Onkel Noferi's Haus, als falsche Pilgerin, in das seines Vaters, Fazio, schmuggelt. In welcher Absicht? Um sie der bevorstehenden Vermählung mit dem alten Wittwer, Lando, zu entreissen, dem Noferi die arme Verwandte seiner Frau zugedacht, einem doppelten Argumente zu Gefallen: einmal, um das Mädchen von dunkelster Herkunft seinem Neffen zu entziehen; noch mehr aber um einem jungen Franzosen (franciosino) einen Riegel vorzuschieben, einem, dem Noferi höchst unbequemen, hergelaufenen Burschen, den sein Sohn Luigi sich aus Grenoble mitgebracht, und der in seinem Hause, während Luigi's Abwesenheit mit der Mutter, eine Vertraulichkeit mit Fiammetta anzuknüpfen Miene machte, die dem Noferi so bedenklich erschien, dass er das Französchen an die Luft setzte, und die Fiammetta, noch vor Rückkehr seiner Frau, mit dem alten Lando Hals über Kopf copuliren will. Im Husch hat aber schon, ehe das Andieluftsetzen erfolgt war, Fiammettchen die Kleider mit ihrem unflüggen Hausfreundchen dem Franciosino, gewechselt, und

so da!" (s. Wiener Wochenschrift, Beil. der Wiener Zeit. 1865 Nr. 13.); — die Kritik als literarische Zeitungsgans zur officiös politischen Zeitungsente; die Kritik der glimpflich thuenden Böswilligkeit, die gleich mit einer captatio malevolentiae beginnt, um ihren Lesern vorweg das Buch, das sie beschnattern soll, zu verleiden; die Kritik des recensirenden ABC-Schützenthums mit Einem Wort, die, Werken gegenüber, in deren „heruntergerissene" Fetzen sie ihre kümmerliche Blösse hüllt, sich auf's hohe Pferd setzt, das doch nur die Eselsbank ist, die mit ihr grossgewachsen.

pilgert zu Camillo hinüber in den Hosen des jungen Franzosen. Fiammetta's treue Magd, Nastasia, unter deren Händen der Kleidertausch vor sich ging, kann sich nicht genug, als sie dem Trappola, ihrem Intriguengenossen, davon erzählt, darüber wundern, dass beim Aufknöpfen des Wamses der Franciosino einen Busen entblösste, welcher einer Mädchenbrust so ähnlich sah wie ein Ei dem andern. Das Naturspiel, meint Trappola, käme in Frankreich öfter vor.[1])

Will man sich das stereotype Schema solcher Verwechslungsspiele gefallen lassen, und über die im Grunde aus einem Missverhältniss von luxurirendem Combinationswitz und dürftiger Erfindungsgabe entspringenden Nothbehelfe: ein unwahrscheinliches Motiv durch ein anderes zu bemänteln, so wie über die Stockblindheit der davon Bethörten, beide Augen zudrücken — will man diess: so wird man sich auch an der dadurch herbeigeführten Täuschungskomik belustigen können. An den Scenen z. B., wenn auch nur erzählten Scenen, wo der alte Lando, als Bräutigam aufgeputzt (imbiondito), den Franciosino in Fiammetta's Kleidern zur Trauung führen will, und über den plötzlichen Zungenschlag jammert, der seine Braut befallen, den aber die vermeinte Fiammetta nur heuchelt, um sich nicht durch ihren französischen Dialekt zu verrathen. Auch die Situationen können als ergötzliche Zufallsspiele der Verwechslungsintrigue, als casi piacevoli, wirken, in welche die getäuschten Alten verwickelt werden: Camillo's Vater, Fazio, der die Geliebte seines Sohnes, die Fiammetta, sammt ihrem Vater von der Strasse, als die Tochter des Sinolfo aus Siena, und diesen selbst in seinem Hause zu beherbergen und zu bewirthen das Glück hat, den er zwar von Person nicht kennt, der aber seinem Herzen ein lieber Freund geworden, wegen der gastlichen Aufnahme und Pflege, die sein Sohn Camillo im Hause des Sinolfo erfahren. Und die heimliche Freude, die Fazio über die von ihm bemerkte Zuneigung seines Camillo zu Sinolfo's Tochter, Cangenova, empfindet. Während dem alten Fazio solche Freuden in seinem Hause, dank seinen lie-

1) Nastasia. — io ho apperto
I panni qui dinanzi al Franciosino:
Egli ha le poppe come hanno le donne.
Trappola. In Francia s'usa così.
„In Frankreich ist das so Styl.“ III. Sc. 2.

ben Gästen, dem falschen Sinolfo und der vermeinten Cangenova, beschieden sind; erfreut sich in Lando's Hause daneben dessen Sohn, Alessandro, des wirklichen, inzwischen aus Siena angelangten Sinolfo, und noch mehr der wirklichen Pellegrina, der Pilgerin Cangenova, Sinolfo's Tochter, die Alessandro seit lange liebt, und sehnsuchtsvoll mit ihrem Vater erwartet hatte, und die nun Beide, Vater und Tochter, von Trappola, anstatt bei Fazio, im Nebenhause, bei Lando einquartirt wurden, welcher unterdessen drüben bei Noferi, seinem Hochzeitsvater, sich die Haut von den Händen vor Kummer ringt über Fiammetta's Zungenschlag im Munde des in ihren Kleidern daliegenden jungen Franzosen mit dem Mädchenbusen.

Nach solchen vier Acten, wo das Alles vorgeht, und nach allen den Komödien, die wir bereits von Cecchi erlebt, kann man sich über die Entdeckungen nicht mehr wundern, die der Act V. aus seinem Mephistophelessack in Gemeinschaft mit dem doppelten Reisesack vor Mona Gostanza ausschüttet, der Frau des Noferi, und Mutter des mit ihr heimgekehrten Luigi. Dieser Luigi hatte den jungen Franzosen mit dem Mädchenbusen aus Grenoble entführt, und sich nun mit ihm, nachdem sich derselbe zu einem ganzen Mädchen vervollständigt hat, angesichts der nachgeeilten Mutter vermählt, die wegen der geraubten, und als Franciosino aus Noferi's Hause verschwundenen Tochter diesem einen Halsprocess an den Kopf zu werfen, schon im vierten Act, gleich nach ihrem Eintreffen in Florenz, entschlossen war. Und wen erkennt Vater Lando in dieser Grenoblerin? Seine Frau! Mit der er sich durch die beliebte Ringheirath in der dunklen Kammer, seiner Zeit, zu Grenoble, als bereits in Florenz verheiratheter Familienvater und noch bei Lebzeiten seiner ersten Frau, vermählt, und die er schwanger mit dem Franciosino, jetzt Luigi's Braut, zurückgelassen, und mit der Tochter ihrem Schicksal überlassen hatte! Welcher Lando, welche olla potrida, zu Deutsch, welcher Stinktopf von Aristotelischer Anagnorisis, zu deutsch Wiedererkennung, contaminirt und zusammengerührt aus Brocken von Ariosto und Terenz; aus Ariosto's Komödien-Motiven, durchmüffelt vom Haut-Gout Terenzianischer Reminiscenzen, die nach dem Doppelvater, Chremes-Stilpho, in Terenzen's Komödie Phormio, schmecken. Und einen solchen Streich will Vater Lando,

will der alte Hahn, der schon in seiner Jugend ein alter Bigamist gewesen, mit seiner damaligen „Jugend“ entschuldigen![1]) Seiner Jugend! Den unmittelbar vorher Noferi's heimgekehrte Frau, Gostanza, aus ihrer Reisetasche als Grossvater hervorlangte und ihm selber als mitgebrachten Jahrmarkt überreichte! Grossvater einer siebzehnjährigen Enkelin, der Fiammetta! die ein im Wege des Camera obscura-Ringes erzieltes Kind von Lando's im Wochenbette gestorbener Tochter. Welches allgemeine Ringel-Stechen, o du heiliger Ehestand! Welcher Kinder- und Kindeskinder-Ringeltanz nach der Melodie: „Ringe, Ringe Rosenkranz!“ Die verstorbene Tochter hatte vor achtzehn Jahren ein bei der Stierhatz entsprungener Stier von der Strasse in den Laden einer alten Frau, und geradesweges einem weit gefährlichern jungen Bullen, als alle aus der Kette gesprungenen Kampfstiere, in die Arme gejagt, welcher zufällig bei der alten Frau, seiner Agentin, anwesend war. Vom Laden zur dunklen Kammer und vom Ring zum Finger war nur Ein Schritt. Kurz, als Lando's sechzehnjährige Tochter vor achtzehn Jahren, von der alten Agentin aus der Brautkammer ihren Eltern wieder zugeführt ward, war sie schon Mutter von Fiammetta; derselben Fiammetta, mit welcher ihr Grossvater Lando, der keine Ahnung von der Existenz dieser Enkelin je gehabt, eben im Begriffe stand, sich zu vermählen! Unbeschadet der Grenoblerin, seiner zweiten Frau, vermöge Ring und Kammer, die er sammt Tochter im Stich gelassen! nicht anders, wie der Vater von Fiammetta Lando's Tochter im Stich gelassen; jener junge Bulle, der unmittelbar nach seiner Vaterschaft entsprang, als schon der Hatzstier längst wieder eingefangen war, und auch verschollen blieb während der ganzen Zeit, wo Fiammetta im Hause von Noferi's braver Ehefrau heranwuchs, die, eine Freundin von Lando's einzig rechtmässiger Gat-

1) Lando. Nel vero,
Io feci mala cosa, ma da giovani.
In Wahrheit
Ein arger Streich war's, doch nach Art der Jünglinge.
Worauf Fazio. Dico da innamorato, perchè giovani
Non eravate voi.
Nach Art Verliebter, sagt, den jung wart ihr
Doch dazumal nicht mehr. V. Sc. 8.

tin, Fiammetta's Grossmutter, von dieser die Kleine erhalten hatte, die sie als ihre Verwandte grosszog. Bis es endlich unserem Cecchi gelungen, den Vater Fiammetta's in dem alten Geri zu entdecken, der in dem Stücke von Pontius zu Pilatus läuft; und erst in der zweiten Scene des fünften Actes, auf sein Stichwort: Il toro, „der Stier", das Lando's Schwägerin fallen lässt, von welcher Lando die ersten Winke über die Enkelin erhält — und nun erst inne wird, dass sein Fall hier im Spiele ist; und nun erst sich seiner Vaterschaft erinnert, und dieselbe denn auch durch den Ring bestätigt findet, das Vermächtniss der Fiammetta von ihrer Mutter, in welchem er den Ring erkennt, womit er sich der Tochter des Lando bei der alten Agentin in der dunklen Kammer vermählte, „einen Agat, worin ein Cäsarkopf eingeschnitten!" [1])

Mitten durch die schliesslichen Entdeckungen und Wiedererkennungen bricht noch ein Zeterruf aus Lando's Hause. Den Nothschrei stösst der wirkliche Sinolfo aus, der seine wirkliche Tochter Cangenova, die einzige rechtmässige Tochter in der Komödie, mit Lando's Sohn, Alessandro, auf brennender Liebesthat ertappt, und gleich auch den Ehebund aus dem Stegreif mit dem Cäsarkopf, oder sonst welchem Kopf in einem Ringe besiegelt.

Unsichtbar in der Komödie bleibt Gostanza, Noferi's Frau, und Pflegemutter Fiammetta's; ferner die Grenoblerin mit ihrer Tochter (Franciosino). Vorübergehend erscheint zwar Cangenova, die eigentliche Pellegrina; bleibt aber stumm und überlässt sogar den Nothschrei ihrem Vater Sinolfo. Fiammetta, die nur anfangs einige, mit gewälschtem Französisch vermischte Worte spricht, begleitet das Stück zu Ende, aber immer in Franciosino's Anzug, in welchem sie auch Vater Geri als seine Tochter und einzige Erbin anerkennt.

Cecchi's Commedia, Le Pellegrine, dem Grossherzoge Cosimo I. de' Medici gewidmet, und dargestellt in Florenz im Carneval 1567, bleibt, trotz aller Ausstellungen, in Bezug auf Fabel- und Scenenführung, Charakteristik, Dialog, Styl und Lustspielcolorit, eine der vorzüglichsten ihres Schlages. Lando gehört zu den besten Altsünder-Vätern der italienischen Komödie und zu-

1) Ch'è un suggel d'una testa di Cesare
Intagliata in un agata.

gleich zu den komischsten, unbeschadet seiner gewissenlosen Unsittlichkeit, die aber, weil sie erst am Schluss zum Vorschein kommt, weit weniger anstössig und lustspielwidrig wirkt, als die des Chremes-Stilpho und Phormio des Terenz, um dessen bigamische Doppelvaterschaft sich diese Komödie dreht. Da ferner auch keine schmutzige Bedientenintrigue und Geldschneiderei vorkommt; die Jünglinge sich wacker verhalten; die Mädchen rein und bürgerlich anständig bleiben, bis ihnen das Feuer einer ehrlich gemeinten Liebe auf die Nägelchen brennt, das nur der anticipirte Trauring löschen kann; da ihrerseits auch sämmtliche Frauen, die treue Magd, Nastasia, nicht ausgenommen, eher zur Verhütung als zur Förderung des Skandals beitragen; der alte Fazio und Noferi sich als untadelhafte Väter behaupten: so wird man wohl auch dieser Komödie des Cecchi den Vorzug einer würdigern Haltung in Motiven und Figuren, nicht nur vor der Terenzianischen Palliata, sondern selbst vor der italienischen Hofkomödie des 16. Jahrh., zusprechen dürfen.

Das Gleiche lässt sich von Cecchi's Komödie

Il Martello [1], „Das Liebesleid“

rühmen, trotzdem, dass Motive aus Plautus' Asinaria darin verarbeitet sind, wie der Prologo selbst angiebt.[2] Die Rolle des alten Demanetus[3] in der Asinaria spielt in Cecchi's Martello der alte Girolamo, Vater des Fabio. Girolamo versteht sich dazu, eine seiner Frau, Papera, von ihrem Pächter auszuzahlende Geldsumme seinem Sohne, Fabio, trügerischerweise für Liebeszwecke zuzuwenden, indem er, der Vater, als Verwalter seiner

1) Das Wort hat hier die mit „Martirio“ verwandte Bedeutung von „Liebespein“ love's labour.

2) — Vuol (der Autor) trattenervi
Coll' invenzion di quella sua (des Plautus) Commedia,
Che fu da lui (von Plautus) chiamata l'Asinaria
La quale ha oggi l'autor —
Rimbusta a suo dorso . . .
— der Autor will euch heut belustigen
Mit der erneuten Fabel der Komödie,
Der Plautus gab den Namen Asinaria,
Und die der Autor seinem Rücken angepasst.

3) Gesch. d. Dram. II. S. 350.

Frau verkleidet, dem getäuschten Pächter den Pachtschilling abnimmt, aber unter der Bedingung, dass er, Vater Girolamo, mit der Courtisane Angelica, Fabio's vermeintem Liebchen, ein Paar Stündchen vertändeln darf. Und ähnlich auch wie in Plautus' „Eselsverkauf" wird der alte zärtliche Esel von seiner Ehefrau, Papera, des Fabio Stiefmutter, bei einem Schäferstündchen mit der Courtisane betroffen, schmausend und schäkernd; und wird von ihr wie dort heimgeleuchtet:

„Nach Hause, alter Thor, nach Hause!"[1])

Allein das Thema wird von so mancherlei andern, aus verschiedenen Komödien des Plautus und Terentius entlehnten Motiven durchzogen, und mit denselben zu einem solchen eigenthümlichen Amalgam verquickt, dass man die Vermischungs- und Legirungskunst des florentinischen Lustspieldichters anerkennen, ja bewundern muss. Doppelte Fabel und Knotenschürzung, Nebenhandlungen und episodische Conflictfiguren, im Zwecke einer reichern, buntern, dem geistreich lebhaften, auf Wechselspiele und Durchkreuzungen erpichten Geschmacke seiner Landsleute entsprechenden Verwickelungs-Intrigue erlässt uns der sinnreiche Dichter-Notar auch in dieser Komödie nicht. Fabio's Schätzchen ist nicht die Courtisane Angelica, sondern eine Nichte derselben, Namens Selvaggia, welche ihr aus Genua von einer Schwester zugeschickt worden, um das Mädchen ehrbar und sittsam in einem Stifte in Florenz, wo die Komödie spielt, erziehen zu lassen. Fabio's Martello, sein Liebeskummer, ist der Martello all dieser Komödien: ein Herz voll Liebe und ein Beutel voll Mangel an Geld. Nebbia's Martello besteht darin, einen Martello, in der Bedeutung von „Hammer", ausfindig zu machen, der dem Pächter der Frau Papera die 80 Scudi, die er seiner Pachtherrin als Zins zur Stadt bringt, aus dem Beutel klopft und in die Tasche des Fabio hinüberhämmert, als Reisegeld zur Flucht mit der geliebten Selvaggia. Der Verdruss, den der einfältige Pächter Ton di Bartolo, nach vollbrachter und, dank Vater Girolamo's täuschender Verwaltermaske, vollständig gelungener Umlage der 80 Scudi aus seiner in Fabio's Tasche empfindet, — Bartolo's Martello liegt auf der flachen Hand; auf seiner nämlich,

1) A casa, vecchio matto, a casa! V. Sc. 3.

seiner geldbaaren und quittungslosen Hand. Eben so selbstverständlich ist der Kummer des wirklichen Verwalters, ist Gualfredi's Martello wegen seines Doppelgängers, der dem Bartolo den Pachtzins abgenommen, und hinter welchem Gualfredi jeden Andern, nur nicht den alten Girolamo, vermuthet. Was dieser für Martello hat, wissen wir bereits, und zwar einen doppelten Martello: sein Hauskreuz, die alte Papera, die von den Hosen, die sie trägt, dem Alten nichts gelassen, als die leere Hosentasche; und zweitens den unangenehmen Martello: als falscher Verwalter vom Soupé der Courtisane mit trockenem Munde und wässerndem Zahne abziehen zu müssen an der Hand seiner keifenden Papera.

An dieser Auswahl von Martello's hat aber ein anschlägiger Advocatenkopf wie unser Komödiendichter noch lange nicht genug. Mit seinem erfindsamen Intriguen-Hammer schlägt er aus noch einigen andern Komödien des Plautus und Terenz verschiedene andere Martello's heraus. Aus Plautus' Miles Gloriosus z. B. den Capitano Lanfranco Cacciadiavolo[1]) gen. il Bravo di Mantova; ein Zwitter vom Thraso Pyrgopolinices und vom Stratophanes im Plautus' Truculentus; den Hammer aller Hämmer; Hammer und Glocke in Einer Person, der, schnaubend gegen Fabio, aber immer hinter dessen Rücken, schnaubend, weil er in ihm einen Nebenbuhler bei der Courtisane wittert, mit dem Martello seiner Liebes-Thrasonaden beständig an die grosse Glocke schlägt, gross wie sein Maul. Neben ihm, als „il suo Creato", als „seine Creatur", ein Sparecchia, der dem Grossmaul stets und unverbrüchlich zum Munde spricht; einer Verquickungsfigur von Terenzen's Schmarotzer Phormio aus der Komödie gleichen Namens mit Gnatho, dem Leibschmarotzer des Thraso in Terenzen's Eunuch. Sparecchia's bis zum wirklichen Martirio sich steigernder Martello ist die erzwungene Preisgebung des Soupé bei der Courtisane, wozu er die köstlichsten Leckerbissen vom Markte herbeigeschafft, und das er im Stiche lassen musste, in Folge des zärtlichen Abschieds, den die Buhlerin seinem Herrn und Schöpfer, dem Capitano Lanfranco Cacciadiavolo („Teufelsverjager") gegeben,

1) Cacciadiavolo ist eine zeitgeschichtliche Figur: So hiess ein berüchtigter Corsar im 4. Jahrzehent des 16. Jh. s. Les Lettres de Franç. Rabelais, escrites pendant son voyage d'Italie etc. Bruss. 1710. p. 13.

gleich nachdem Fabio ihr Haus mit vollen Taschen wieder hatte betreten dürfen. Aus Ingrimm über diesen Tantalus-Martello einer ihm in die Pilze gegangenen Mahlzeit, führt Sparecchia selbst die Papera in das Zimmer, wo der falsche Verwalter, ihr falscher Alter, bei einem Soupé à deux Couverts ein falsches Spiel treibt. Die Martello's des weiblichen Personals in dieser Komödie ergeben sich aus den Andeutungen von selbst. Das Gebresten der Papera verkündet ihr Mundwerk mit der Zunge von drei Teufels Grossmüttern. Das Liebesleid der unsichtbar bleibenden Selvaggia verlarvt sich in eine mit der Absicht verstellte Krankheit, um aus dem Klosterstift in das Haus ihrer vermeinten Tante, der Courtisane Angelica, gebracht zu werden, und von da mit ihrem, alle Martello's und Herzleiden heilenden Arzt Fabio auf und davon zu gehen. Bevor diess aber geschieht, erhält Fabio's Stiefmutter Papera von der Courtisane Aufschlüsse über die vermeintliche Nichte, Selvaggia, woraus hervorgeht, dass diese der Papera Tochter, aus erster Ehe, die, als Kind von ihrer Amme entführt, nach deren Tode bei Angelica's Schwester, einer ehrbaren Wittwe in Genua, geblieben war. Welches Liedchen die Magd und Gesellschafterin der Courtisane, die Agnola, eine Mischfigur aus der Hetärenmagd, Pythias, in Terenzen's Eunuch und aus einer ähnlichen Schwerenothstrulle, aus der Astaphium in Plautus' Truculentus, — welches Lied diese Agnola von ihrem crève-coeur, ihrem Martello singt, davon weiss Act. III. Sc. 3 ein Wort zu sagen, wo sie aus der Hetärenschule schwatzt:

Anbeter, Messer Fabio, wollen alle — und
Wer anders denkt, ist nicht bei Sinnen — wollen wie
Der Fisch behandelt seyn, der frisch nur mundet, ob
Gekocht, gebraten, kalt, in Essig, oder sonst.
Anrüchig taugt er nicht. Liebhaber, neue, die
Behagen uns. Da regnet es Ducaten, und
Geschenke fallen jedem von uns reichlich zu,
Den Zofen, Köchen, Dienern; das Eichhörnchen selbst,
Schoosshündchen, Mieschen kriegt sein Band mit Glöckelein.
Doch nach dem Schmaus? — da stösst den Korb der Esel um!
Drum gilt es, kurz euch halten, dass der Appetit
Hübsch rege bleibt, und ihr im Zug, wie's erstemal;
Wo nicht — dass Andern sich erschliesst das Kämmerlein.
Denn jede Kunst hat ihre eignen Satzungen,

Statuten, Regeln, die befolgt, uns Vortheil, nicht
Beachtet, Schaden bringen. Ist die günstige
Gelegenheit, die beste Zeit vorüber, dann
Heisst's, Fritteln ohne Honig kau'n, und Marzipan
In Thränenwasser schlucken – Dank für's Zuckerwerk!

Fabio. Geduldig hört' ich dich, obgleich entrüstet, an.
Ich sehe, du verstehst die Kunst als Meisterin,
Und kannst sie lehren vom Katheder öffentlich

Agnola. Gli amanti, messer Fabio, voglion essere
(E chi cred' altro è matto) come il pesce,
Che tanto è buon, quanto egli è fresco, o friggerlo;
Stantio non val niente. Quei che vengono
Di nuovo, fan per noi; il danar ballano.
I presenti gagliardi ciascun cavane;
Serve, cuochi; che in sino alle seviattolo
E al catellino e al mucino ne cavono
Le sonagliere; dove poi, oh l'asino
Che ha mangiata la biada! e però è utile
Farvi stare a dieta, acciò, o tornandovi
Il gusto, voi torniate ai primi termini;
O si, che alzando all' aria, resti libera
La stanza agli altri che cibar si vogliono.
Ogni arte ha i sua statuti e le sue regole,
E chi l'osserva fa profitto e utile;
Chi non l'osserva, fallisce: e partiti si
Gli anni felici, ha l'agio poi a pentirsene
E far crespelli senza mèle e piangere.

Fabio. Io t'ho ascoltato ancor ch'io aversi collora;
Perchè, a quel ch'io veggo, in questo genere
Tu sei bastante a leggerne in Istudio.

Im Wetteifer mit der Agnola, schüttet die Herrin selbst ihr Herz aus, vor Sparecchia, nebst allen Martello's die als Auctionshämmerchen darin klopfen, schüttet die Courtisane Angelica ihr Herz aus, auch sie eine Contaminatio, eine Zusammenschmelzung aus Hetärenfiguren der römischen Palliata: aus Thais im Eunuchus; Phronesium im Truculentus, mit der Hetäre Bacchis in Terenzen's Hecyra als Beischlag. Nebbia endlich, der Säckelmeister in dieser Komödie, der Meister im Ausbeuteln von Bartolo's Tasche in die des Fabio, darf für ein Bouquet aus sämmtlichen Sklaven der römischen Palliata, — diesen Blumen der Geldprellerei, — darf für den Eklektiker unter den Philosophen

dieser Gaunerschulen, für den Cecchi der Komödien-Diener, gelten. Nebbia's Martello ist der gemeinschaftliche Hammer von Plautus' und Terentius' Ränkeschmieden in corpore.

Merkwürdig genug, dass trotz solcher Durcheinandermengung entlehnter Bestandtheile, trotz solcher Mosaik aus verschiedenartigen, einer andern Zeit, Nationalität und Gesittung angehörenden Charaktermotiven, gleichwohl jede Figur in diesen Komödien nicht blos eine in sich geschlossene Persönlichkeit darstellt: dass auch jede dieser Komödienfiguren einen ursprünglich-toscanischen Typus zur Schau trägt von national-landschaftlicher Lebenswahrheit. Ein plastisches Gleichbild zu solcher aus vielfarbigen Bruchstücken zusammengesetzten und dennoch einheitlichen Kunstform bietet jene schon erwähnte, dem Ostgothenkönig Theodorich in Neapel gesetzte Statue, welche aus einer Teigmasse von kleinen bunten Steinen bestand.[1]) Das eigenthümliche Flickwerk der classisch-toscanischen Bürgerkomödie aus Charaktermotiven der römischen Palliata könnte auch noch an jene Bauten des mittelalterlichen Rom erinnern, deren Baumaterial die Trümmer antiker Momente und Kunstwerke lieferten. Wie z. B. das Colosseum im 12. Jahrh. die Bausteine zu den Palästen der Frangipani hergab[2]), und auch in späterer Zeit noch der Steinbruch gleichsam war, dem das Baumaterial zum Palazzo di Venezia, zum Palazzo delle Cancellerie und dem Palazzo Farnese entnommen ward. Ja selbst gewöhnliche Bürgerhäuser bis herab zu den elendsten Kabachen durften auf ihre Mauerstücke als Ueberreste der grössten Meisterwerke antiker Kunst pochen, wie etwa ein in Bettlerlumpen gehüllter Nobile auf sein steinernes Familienwappen pocht; durften für ihren Flickbau die „Ehrfurcht in Anspruch nehmen, welche Dante für die „Steine von Rom“ fordert.[3]) Muss man nicht überhaupt, in Rücksicht auf völkerschaftliches und sprachliches Gemengsel, die ganze Apenninische Halbinsel für das buntscheckigste culturgeschichtliche Conglomerat erklären, dessen sich die Staa-

1) Proc. de Bello Goth. I. c. 24. — 2) Die Stadt Rom, herausgeg. v. E. Platner, C. Bunsen und B. S. Niebuhr etc. Stuttgart 1832—38. Bd. III. Buch 1. p. 63 ff. Vgl. Gregorovius, Gesch. d. Stadt Rom im Mittelalter vom 5—16. Jahrh. Stuttg. 1859—66. Bd. II. p. 15. Bd. IV. p. 117 f. — 3) Conv. Tratt. IV. c. 5.

ten- und Völkergeschichte rühmen kann?[1]) Und sollte man nicht auch in der florentinischen Sprechweise ein idiomatisches Spiegelbild gleichsam jener völkerschaftlichen und sprachlichen Fusion erblicken dürfen, worin die grössten Meisterwerke der italienischen Sprache geschrieben sind, und auch Cecchi's Komödien wie eingetaucht erscheinen, durchdrungener vielleicht und gesättigter von den Idiotismen dieser Mundart, als andere Bühnenstücke der Italiener? Hat nicht selbst Ariosto diese Mundart zu seinem besonderen Studium, an Ort und Stelle, in Florenz, erkoren, woselbst er zu dem Zwecke sich ein Jahr lang aufhielt?[2]) Wir mögen daher immerhin in dieser Mundart den Strahlenkern der ganzen italienischen Literatur erblicken, unbekümmert um die unter den Archäologen Italiens über den Ursprung der italienischen Sprache ausgebrochene Fehde: Ob nämlich die jetzige italienische Sprache nur die unerheblich modificirte altrömische Volkssprache[3]), wonach die altrömischen Komiker bereits das heutige Italienisch geschrieben hätten, insofern sie nämlich Worte und Redensarten aus dem ursprünglichen lateinischen Volksidiom aufnahmen; — oder — was unstreitig das genetisch Richtigere — ob das heutige Italienisch sich aus der verdorbenen lateinischen, mit vielen Wortformen und Ausdrucksweisen der nordischen, germanischen Völker vermischten Sprache gebildet habe, wie die andere Partei der italienischen Sprachforscher mit triftigern Gründen behauptet.[4]) Wie Toscana durch seine geographische Lage, seine klimatische Vielfarbigkeit, seine Mittelstellung zwischen Nord- und Süditalien die ersten poetischen Anregungen der provenzalisch- und normännisch-saracenischen oder sicilischen Lyrik empfing, und in mustergültiger Sprachform gestaltete: so entsprosste diesem Mittelkerne der romanischen Sprache und Cultur Italiens die Schriftsprache der übrigen italischen Provinzen. In ähnlicher Weise wie etwa die alten Etrusker, nach

1) Vgl. Gesch. d. Dram. II. S. 1 ff. u. III. S. 668 f. — 2) Baruffaldi, Vita dell' Ariosto p. 131. — 3) Leonardo Bruni, Lettere, Libr. VI. ep. 10. Gravina, Della Ragion poetica L. II. o. 3. 4. 5. (Opere italiane Napol. 1757. p. 57 ff.) Bembo, Prose, Libr. I, c. 6. Vgl. Quadrio Stor. etc. T. I. Libr. I. p. 41. — 4) Murat. Antiquit. ital. Diss. 32. Algarotti, Pensieri diversi p. 16 (Opere T. VII. Perticari, Difesa d. Dante. c. 8 ff. u. A.)

Winkelmann das älteste europäische Cultur- und Kunstvolk[1]), die Cultur der lateinischen Völker bestimmen mochte. Glaubte doch Giambellari[2]) aus dem wichtigsten hetrurischen Inschriftsdenkmal, den sieben eugubinischen Tafeln[3]), eine Ursprungsgemeinschaft der florentinischen Mundart mit der altetruscischen Sprache entziffern zu können, wonach die Sprache des Dante, Petrarca und Boccaccio zu einer Urenkelin der hebräisch-armenischen Sprache würde. Eine bedeutsamere Eigenthümlichkeit der florentinischen Mundart aber ist für uns die, dass der florentinische Dialekt das einzige italienische Provinzialidiom darstellt, worin Volks- und Hofsprache, oder Volks- und classische Schriftsprache wie einst in Athen, verschmolzen erscheint.[4]) In einem seiner kleinen Aufsätze[5]) führt Machiavelli ein Zwiegespräch mit Dante, welcher, aus Erbitterung über seine Vaterstadt, an verschiedenen Stellen seiner Schrift de vulg. Eloq.[6]) behauptete, nicht die florentinische Volkssprache zu schreiben. In jenem Dialog mit Dante frägt nun Niccolò: „Was denn das eigentlich für Sprache sey, deren sich Dante in der Commedia divina bedient? Dante. Hofsprache.[7]) Niccolò. Was heisst das, Hofsprache? Dante. Das heisst eine Sprache, welche die Hofleute des Papstes, des Herzogs u. s. w. sprechen, die als Männer von gelehrter Bildung besser sprechen, als man in den einzelnen Städten Italiens spricht. Niccolò. Du wirst die Unwahrheit sprechen" . . . Und beweist dem grossen Dichter durch Stellen aus dessen Poem, dass Dante's Sprache

1) Gesch. d. Kunst. III. c. 1. — 2) Dell' origine della lingua fiorentina. p. 21 ff. — 3) So genannt von ihrem Fundort Gubbio, wo sie 1444 ausgegraben worden. Der Engländer Dempster gab sie zuerst heraus. — 4) Gravina a. a. O. II. c. 7. am Schluss: Non si può però dagli amanti del vero negare, che il Toscano dialetto più largamente, che gli altri partecipa della lingua commune ed illustre, la quale come spirito universale per tutte le favelle particulari di Italia, penetra e discorre. Und c. 8. Poicchè nelle reppubliche populari come fu la Fiorentina, la corte abitava per tutto il popolo ed in mezzo la plebe medesima si annidava . . „In der Florentinischen Republik nistete sich gleichsam der Hof inmitten des Gemeinvolks an." Wie z. B. die Canti Carnascialeschi des grossen Lor. de' Medici beweisen, s. o. S. 218. — 5) Discorso ovvero Dialogo in cui si esamina se la lengua, in cui scrissero Dante et Boccaccio e il Petrarca, si debbe chiamare Italiana, Toscana e Fiorentina. — 6) Libr. c. 16. 17. 18. — 7) Curiale.

die Florentinische Gemeinsprache, und keine Hofsprache ist.[1]) Das Gespräch schliesst mit Dante's Geständniss: Es ist wahr, ich habe Unrecht.[2])

In der That ist Dante's Italienisch so durch und durch Volkssprache und im höchsten Sinne ursprünglich national, wie keines anderen italienischen Dichters. Galt Dante's Lehrer, der Secretär der Republik, Brunetto Latini, für den ersten Sprachreiniger des Florentinischen Idioms, für den Begründer der öffentlichen Beredtsamkeit und des politisch-forensischen Styls[3]); so muss Dante als der Schöpfer des poetischen Volksidioms betrachtet werden, der das Florentinische zur allgemeinen Nationalsprache erhob, und der italienischen Volksseele den ihr gemässesten, universellsten und eigenthümlichsten poetischen Ausdruck gab. In seiner Sprache erscheinen die verwitterten Elemente des lateinischen Idioms mit den belebenden Fruchtkeimen germanischer Wurzellaute so durchgeistigt und durchwirkt; sein poetischer Sprachkörper stellt eine so vollkommene Durchschmelzung der lateinischen Wortformen mit den Anklängen der Verjüngungsidiome der sogenannten barbarischen Völker dar: dass sein grosses Poem eine eben solche wunderbare Läuterung zu einer neugebornen Nationalsprache in aller ihrer Herrlichkeit scheinen kann, wie es die Läuterungsstadien der Seele des Dichters selbst besingt. Die göttliche Komödie erscheint uns, in sprachlicher Beziehung, als eine ähnliche Umbildungs-Läuterung beider Elemente: der dem Schattenreich anheimgefallenen lateinischen, von Virgil's Schattenseele repräsentirten Formen und der verjüngungsschöpferischen, lebenvollen Offenbarungslaute eines neuen, von dem leibhaften Dichter der göttlichen Komödie verkündeten Sprach-Evangeliums.[4]) In Dan-

1) Adunque parli tu in Fiorentino, e non in Cortigiano. — 2) Egli è vero; io ho il torto. — 3) Filip. Villani, Vita di Brunetto Giov. Villani VIII. c. 10. Dieser grosse florentinische Chronist sagt von Brunetto, an der bezeichneten Stelle: Egli fu cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini, e fargli scorti in bene parlare, e in sapere giudicare e regere la Republica secondo la politica. — 4) Aus sittlich-religiösem Läuterungs-Eifer sahen wir die Ausbildung der Volkssprache zur Schriftsprache, im Gegensatze zu der Kirchensprache, schon bei jenen provenzalischen Katharern sich entwickeln, die ihre reformatorische Begeisterung an den zerstiebenden Funken der religiösen Bewegung des Persers Mani (3. Jahrh.)

te's poetischer Sprache durchdringt und vereinigt sich gleichsam der Geist der beiden Hauptvölker, welche auf den Trümmern des römischen Staats ihre Herrschaft in Italien errichtet hatten: der Geist der im Verhalten zur Civilisation und zu den Culturformen der Römer conservativen Ostgothen und der in ihrer Beziehung zu jenen Formen revolutionären Longobarden, deren Volksgeist, der classischen Bildung scheinbar feindlich und Alles barbarisirend, in Wahrheit aber einen Verjüngungsodem über das modernde Italien, das nördliche und mittlere insbesondere[1]), hinwehte, der wie ein Auferstehungssturm darüber hinfuhr und neue Staatenbildungen, ja die städtische, mit kampfentbrannter Begeisterung ihre Selbständigkeit wahrende Bürgerfreiheit in's Leben rief. In keiner sprachlichen Schöpfung des italienischen Geistes vermischten sich diese beiden Wesenseigenschaften des germanischen Charakters: eine tiefe Pietät für das Altehrwürdige, für überlieferte Culturen, und die Erneuerungs- und Verjüngungsbegeisterung — im innersten Grunde eine nach Vereinigung mit dem Göttlichen emporstrebende Befreiung und Läuterung des Volksgeistes und der Volksseele — vermischten sich diese beiden Grundzüge des germanischen Wesens so innig, zu einer so reinen und vollkommenen Harmonie wie in Dante's Göttlicher Komödie, der germanischsten aller Dichtungen der Romanen. Wie denn Dante selbst, seiner politischen Ueberzeugung von der antipäpstlichen Befreiermission des deutschen Geistes entsprechend, in seinen Sympathien eine tiefe, innere Verwandtschaft mit diesem Geiste kundgab, die sein Gedicht aus jedem Worte athmet. Die Dantefeier, womit das dem halbdeutschen papistischen Kaiserschwert entrissene Italien seine Einheit und Selbstständigkeit einweihte, bezeichnet für uns eine Wiedererweckung jener Dantischen Sympathien mit dem deutschen Geiste; eine im Sinne seines grössten Nationaldichters begonnene Umwandelung des päpstisch-guelfischen Italiens in ein ghibellinisches, durch freie Völkergemeinsamkeit beider in sich einheitsvollen und selbstständigen Nationalitäten, mit dem deutschen Volke verbrüdertes Italien.

entzündet hatte, dessen Lehrmeinungen von den Bulgaren, einem slawisch-tartarischen Volksstamme, nach Europa waren verpflanzt worden.

1) Durch den Besitz von Benevent streuten die Longobarden Keime verjüngender Gesittung auch im Süden Italiens.

Nach Dante wichen jene beiden in ihm zusammentreffenden Richtungen; die Ostgothisch-Römische, classisch-conservative, und die Longobardisch-Germanische, die verjüngend-revolutionäre, wie in der Geschichte Italiens, so auch in seiner Literatur wiederum auseinander. Auf dem dramatischen Gebiete gewahren wir jene beiden Richtungen von gesonderten Komödien-Gruppen vertreten: In der ferraresischen Hofkomödie, in der Ariosto-Komödie mit vorherrschend römisch-classischer Form; in der Florentinischen Komödie, deren Hauptvertreter Giammaria Cecchi, — unbeschadet so vieler dem römischen Lustspiel und, aus zweiter Hand, der Ariosto-Komödie entlehnten Figuren- und Situationsmotive, — vorwiegend das volksthümliche Bürgerlustspiel mit novellistischer Komödienfabel. Am freiesten von Formen und Motiven der classisch-römischen Komödie, ja im entschiedenen Gegensatz zu dieser, und ausschliesslich aus der Volksnovelle hervorgegangen, erschien uns die Commedia La Virginia des Toscaners Bernardo Accolti, genannt L'Unico Aretino. Ein Schwanken zwischen beiden Formen, jedoch mit überwiegend novellistischer, volksthümlich-romantischer Färbung wird die florentinisch-akademische Komödie der Intronati zeigen. Selbst die eigentliche italienische Volkskomödie, die Komödie der Schauspieler vom Handwerk, die Commedia dell' arte wird nicht umhin können, ihrer buntscheckigen Jacke den Zuschnitt der Palliata zu geben. Orthodox römisch, ostgothisch-conservativ, bleibt allein die italienische Tragödie, bis auf Alfieri's fragliche Hellenisirung derselben, mit Beibehaltung römisch-französischer Formen, und Manzoni's isolirten Versuch, seinen Conte di Carmagnoli, den italienischen Goetz von Berlichingen. Ein Drama, worin die classischen Formen eine ähnliche Verwendung gefunden hätten, wie die römischen Tempelsäulen und Statuen im Mittelalter, die zu Mörtel und Kalk für Neubauten zerrieben und gebrannt wurden;[1]) ein solches Drama, das gleichwohl ein hohes Kunstwerk in den edel-

1) Sed tuus hic populus muris defossa vetustis
Calcis in obsequium marmora dura coquit . . .

singt Aenas Sylvius Piccolomini (Pius II.) Oper. ed. Basil. 1571. Fol. p. 263. Vgl. Poggio Bracciolini: De varietate utriusque fortunae. Opera 1513. Ruinar. urbis Rom. descriptio. Pars. I. p. 51.

sten Stylformen von selbsteigener Kunstnorm zur Schau stellte, wie etwa das Shakspear-Drama — ein derartiges Drama hat, unseres Wissens, die italienische Poesie bis jetzt nicht hervorgebracht, und wird es vielleicht nicht eher hervorbringen, als bis sie eine innere Dantefeier vollzogen und ein Nationaldrama im Geiste der Göttlichen Komödie zu dichten, ihre ganze Kraft zusammennimmt.

Nehmen wir nun Abschied von dem durch Milanesi aus Handschriften zuerst veröffentlichten Komödien unseres Komiker-Advocaten? Oder begleiten wir noch, um einiger bemerkenswerthen Eigenthümlichkeiten willen, zwei dieser Komödien einige Schritte, und geben ihnen dann unsern kritischen Segen auf den Weg? Unsere Geschichte hat Geringeren, als Giam. Cecchi, hat dem Peter Aretin das volle Ehrengeleit angedeihen lassen; mag es denn auch dem würdigern Poet-Notar zu Theil werden, als bedeutendstem unter den in zweiter Linie stehenden Komödiendichtern des 16. Jahrh.; möge Cecchi denn auch der letzte seyn, dessen Lustspiele wir der Reihe nach vorgeführt und erörtert.

Die zwei gemeinten Komödien des Cecchi, auf deren Inhaltsangabe wir uns aber beschränken wollen, sind L'Ammalata, „Die Kranke" und Le Cedole, „Die Schuldscheine." Die

Ammalata

ist mit Intermedien ausgestattet, dergleichen schon Cecchi's früher veröffentlichte Komödien, Il Donzello und Lo Spirito, zum Besten gaben. In der Ammalata trägt die Wahrheit (La Verità), das Intermedio vor, mit Gesangs-Begleitung von Zeit (il Tempo), Versuch oder Liebesprobe (Cimento), Unschuld (Innocenza) und Esculapio, Gott der Medicin. Im „Intermedio primo" spricht Verità von ihrem Kampfe mit der Lüge; dass aber, mit Hülfe ihrer Begleiter, auch bei der Ammalata die Wahrheit an den Tag kommen werde. Dem Vortrage in Endecasillabi schliesst sich jedesmal ein gesungenes Madrigale an, der Prolog enthält die übliche, um die Gunst und Aufmerksamkeit des Publicums sich bewerbende Ansprache, und bemerkt zu dessen Beruhigung, dass die Kranke in der Komödie nicht an den Rötheln oder Petechien leide, die dazumal gerade in Florenz herrschten. Auch habe der Dichter diese Komödie nicht nach der

Patrone des Terentius und des Plautus so zugeschnitten, dass diese das Spottglöcklein hinter ihm herläuten dürften.[1])

Aus dem Prolog von Cecchi's Komödie, Il Servigiale, geht hervor, dass er die Ammalata im December 1555 verfasste, und dass dieselbe von der Gesellschaft oder Brüderschaft (Compagnia) di San Bastino de' Fanciulli im Carneval desselben Jahres aufgeführt ward.

An den Petechien leidet also die kranke Heldin der Komödie nicht; worin besteht nun ihre Krankheit? Laura, so heisst die auch hier unsichtbar bleibende Heldin, leidet an der Krankheit aller Liebesheldinnen, an dem allgemeinen Komödienübel, an der Liebeskrankheit. Laura liegt aber wirklich krank darnieder am Herzgebresten, nicht blos zum Scheine, wie ihre Vorgängerin, Selvaggia, in der Martello-Komödie. Laura liegt an verschwiegener Liebe krank, die sie für den Commis ihres Vaters, eines florentinischen Kaufmanns, für Fortunio, empfindet, den ihr Vater, Alesso, als Knaben von türkischen Piraten losgekauft und zu seinem Geschäftsgehülfen erzogen. Fortunio, ein frommes Gemüth wie Fridolin, hängt mit aller Pflichttreue und Dankbarkeit an seinem Herrn und Wohlthäter. Als Fortunio durch eine Andeutung des Dieners Golpe, der hier den Kuppelpelz verdienen will, von Laura's Liebe zu ihm Kunde erhält, wird er darob ganz trübselig gestimmt, wie über das grösste Unglück, das ihm widerfahren. Laura's Vater hatte sie Fortunio's jüngerem Bruder, dem Teodoro bestimmt, der seinem Vater, Marino, aus Siena entflohen, einem Wütherich von Komödienvater, einem Komödienvater von der schlimmsten Gemüthsart, der sich vor allen andern, der Geschichte des Drama's bekannten Lustspielvätern durch den Aussatz (lebbra) auszeichnet, woran er unheilbar leidet. Herzkranke lässt sich allenfalls die Komödie noch gefallen; aussätzige Väter aber muss sie schlechterdings ins Lazaret verweisen. Dass diese Gattung Komödien sich mit dem inneren Aussatz, mit

1) E si vedrà che questo non la cava,
Però del sesto si delle commedie,
Che Plauto o Terenzio —
— possin farli ceffo, o dietro
Sonnarli le predelle . . .

der Seelenräude alter Väter, zu befassen hat, ist schon vom Uebel. Offenbar hängt Cecchi's Ammalata noch mit der Legendenkomödie vom aussätzigen Lazarus zusammen, deren Motiv sie angesteckt. Die innere Lepra, woran Marino's Seele krankt, ist eine so blindwüthige Eifersucht[1]), dass er Weib und Kind zu ermorden, seinen Dienern vor so und so viel Jahren den Auftrag ertheilte, wie Leontes in Shakspeare's Wintermärchen, der aber freilich die Eifersucht als reine Seelenkrankheit, nicht als eine mit wirklichem Aussatz complicirte Blutkrankheit behandelt. Verwandter einer solchen scheint schon die Eifersucht von Calderon's Arzt seiner Ehre, der sich von seiner, aus einem conventionellen Ehrbegriff, wie aus einer geerbten Krankheit, entsprungenen Eifersucht mit dem unschuldigen Blute seiner Frau heilt, das er ihr von einem wirklichen Arzt entziehen lässt.

Marino hört von einer wunderthätigen Klosternonne in Florenz, die schon ähnliche Gebresten durch heilige Ceremonien und Besprechungen geheilt. Er eilt nach Florenz. Die Nonne lässt ihn Bussübungen öffentlich in der Kirche vornehmen, und giebt sich ihm, nachdem er ein öffentliches Sündengeständniss abgelegt, als seine für ermordet gehaltene Frau zu erkennen. Das vermeintlich mit ihr ermordete Kind findet er in Fortunio wieder, den inzwischen sein Wohlthäter und Principal hatte einsperren lassen, irregeführt durch einen ihm in die Hände gefallenen, von dem stereotypen, hier als Calfuccio thätigen, Gauner-Negromanten geschmiedeten Liebesbrief des Fortunio an die kranke Laura. Nach der Wiedererkennung und Anerkennung seines ältern Sohnes, Flaminio (Fortunio), von Seiten des reueseligen und im Wege der Wunderwirkung von seiner äussern und innern Räude geheilten Marino, erhält Fortunio, jetzt Flaminio, von seinem Geschäftsherrn Laura's Hand. Teodoro seinerseits von der Liebe zu Laura genesen, vermählt sich mit Camilla, einer Nichte des Alesso, die so wenig wie Laura, die liebeskranke Heldin, in der Komödie zum Vorschein kommt.

1) Una sospezion vana che gli entrò
In testa, della fede di mia madre (sagt Teodoro)
Causata da una sciocca gelosia
E da bestialità . . . V. Sc. 6.

Der Retter des Knaben Flaminio, einer von Marino's Hausleuten, dem die Ermordung aufgetragen war, Namens Arrigo, und der mit dem Kinde, wie Antigonus im Wintermärchen mit der kleinen Perdita, zur See entflohen war, — dieser Arrigo begleitet, das ganze Stück hindurch, den Fortunio als dessen Freund und Vertrauter. Durch ihn hatte Fortunio seine Herkunft erfahren, und verkehrt denn auch mit Teodoro, als seinem Bruder, der das Geheimniss, aus Furcht vor dem räudigen Wütherich, seinem Vater, bewahrt. Das Verhältniss der beiden sich liebenden Brüder zu Laura, die in ihrem Krankenbette Teodoro's Gegenwart ebenso verabscheut, wie sie die Nähe des geliebten Fortunio durch allerlei Listen zu seinem Leidwesen herbeizuführen weiss, ist eigenthümlich und interessant; wird aber vom Dichter nur erzählungsweise angedeutet, nicht zu dramatischen Spannungen benutzt. Das Stück gehört mehr jener von Araldo und dem Dichter der „Floriana"[1]) vertretenen Mischgattung bürgerlich-abenteuerlicher Legendendramen an, als der eigentlichen Komödie. Das einzige mithineinspielende komische Motiv liefern die beiden von Alesso, wegen der Krankheit seiner Tochter, befragten Aerzte, Maestro Ambrogio und Maestro Alberto, von denen der jüngere, Meister Alberto den Sitz der Krankheit errathet. Der alte Dottore aber, der Ambrogio, zählt ein ganzes Heer von Krankheiten auf, deren Symptome an der Patientin deutlich zu erkennen. Alesso, der als zärtlicher Vater die einzige Tochter von einer schweren, körperlichen Krankheit befallen glaubt, verabschiedet den jungen Arzt und setzt sein ganzes Vertrauen in die Weisheit des alten Recepten-Esels. Rühmenswerth ist auch hier die Charakteristik. Alesso namentlich ist durch seine väterliche Zuneigung für Fortunio, und dann durch die anscheinend gerechtfertigte Härte gegen ihn, als er sich getäuscht glaubt, und den Zornesschmerz, den er darüber empfindet, eine zusagende und trefflich gezeichnete Lustspielfigur. Unzulässig, wie sich von selbst versteht, ist die pathologische Katharsis, die in keinerlei Gattung von Dramen, als höchstens im Legendendrama, zu verwenden. Trotz dem Bestreben des Cecchi, die Menandrische oder Römische, auf Jugendliebessünden, der Väter namentlich, beruhende

1) S. oben S. 243.

Findlings-Komödie durch eine würdigere Haltung der Personen und ein sittliches Läuterungsmotiv zu Ehren zu bringen: bleiben Cecchi's Komödien dennoch, auch in Beziehung auf die Lustspiel-Katharsis, hinter den Komödien des Ariosto zurück, weil diese Läuterung nicht durch die vis comica bewirkt wird; eine gottverliehene, inspirirte Gnadenkraft und Gabe, vermöge welcher die Komödie, auch die Ariosto-Komödie, noch grössere Wundercuren vollbringt, als Cecchi's wunderthätige Nonne.

Le Cedole, Die Schuldscheine.

Die verwickelteste von allen Komödien des Cecchi. Es flirrt und schwirrt darin von Verschreibungen. Eine wahre Windsbraut durcheinandergewirbelter Cedole und Papierschnitzel. Studiosus Emilio, Sohn des florentiner Edelbürgers, Tegghiaio, hat in Bologna, wo er, wie üblich, statt seinen Studien obzuliegen, einem Liebeshandel oblag, seinem Hauswirth einen Schuldschein auf 100 Scudi ausgestellt, und ihm als Sicherheit vier Kisten Bücher verpfändet. Die 100 Scudi schluckte hergebrachtermaassen der Pflegevater eines Mädchens, Angelica; ein armer, verschuldeter Weber, Ramaglia, der zweite Mann einer ehrbaren Frau, Namens Veronica, die das Mädchen wie ihren Augapfel hütet. Ramaglia siedelt mit Frau und Mädchen nach Florenz über, wo die Komödie spielt. Hier gilt es nun, mit Hülfe des Pflegevaters die Angelica der ehrsamen Veronica abzulisten und sie dem Emilio zuzuführen, der in Florenz, ohne Bücher, ohne Geld und von seinem zürnenden Vater sich selbst überlassen, auf die Hülfsquellen angewiesen ist, die ihm die Finten seines Hausdieners, Monello, eröffnen. Dieser verspricht dem Ramaglia 40 Scudi, wenn er von Angelica die nähern Umstände ihrer Herkunft und Familienverhältnisse, die das Mädchen kennt, herausbringt, und seine Frau Veronica bestimmt, das Mädchen demjenigen zu verabfolgen, den Monello als nahen Verwandten von Angelica einführen werde. Ramaglia lockt diese näheren Familienverhältnisse aus Angelica heraus, und erfährt von ihr, ihr Vater heisse Messer Landolfo, ihre Mutter Madonna Ortensia, ihr Bruder Astolfo u. s. w.; ihr Geburtsort sey Asti, der Ort wo sie, als fünfjähriges Kind, vor 13 Jahren geraubt worden, Rimarola. Nun weiss Monello genug,

um einen Geeigneten für Angelica's Bruder Astolfo auszugeben. Wo aber die 40 Scudi für Ramaglia hernehmen, um von den 60 zu schweigen, die Bruder Astolfo als Erstattung der Pflegekosten zu zahlen hätte, bevor ihm seine Schwester Angelica überliefert würde. Monello hat zu fleissig seine Vorgänger, Lehrer und Vorbilder in der Palliaten-, in der Ariosto- und auch in der Cecchi-Komödie studirt, um nicht sogleich das allbewährte Mittel bei der Hand zu haben: das Bangemachen, das in der Cecchi-Komödie immer gilt; — Angstmachen dem alten Tegghiaio wegen des von seinem Sohne Emilio in Bologna dem Hauswirthe ausgestellten Schuldscheins von 100 Scudi. Der Gläubiger sey aus Bologna in Florenz eingetroffen, habe Emilio zufällig auf der Strasse gefunden, die Cedole vorgezeigt, ihn zur Zahlung angehalten, mit Emilio Händel bekommen und sey von diesem übel zugerichtet worden. Der blutig geschlagene Bolognese will klagbar werden: Schuldklage, Misshandlungsklage, Schmerzensgelder — dem Alten schwindelt vor Angst. Monello meint, mit den 100 Scudi würde man dem Bolognesen den Mund stopfen. Ausserdem hätte Emilio vier Kisten Bücher bei dem Bolognesen versetzt, die das Doppelte werth seyen. Tegghiaio würgt an der Pille, aber sie muss verschluckt werden. Denn der Fuhrmann (vetturino) Ghianda, von Monello, wie der Sienese in Ariosto's Suppositi, dazu bestallt, Fuhrknecht Ghianda, der als Bruder Astolfo bereits eine glänzende Probe von seinem Schauspielertalent abgelegt, und in Angelica seine wiedergefundene Schwester aber und abermal umarmt, geküsst und geherzt hat[1]) — dieser Postillon von Lonjumeau steht auch schon als blutig geschlagener Bolognese, Eustachio Gambale, mit einer Doublette von Emilio's Schuldschein über 100 Scudi, vor dessen Vater Tegghiaio. Mit blutendem Herzen, blutender als des Vetturino verbundener Kopf — stellt ihm der Alte eine Anweisung (cedola) auf die Schuldsumme aus, zahl-

1) La fanciulla
Piangendo mi corse al collo, e quella
Vecchia (Veronica) similimente . . .
. Eh io m' attenni
Dove la carne mi tirava e'l sangue
E per affezione e carità,
L'abbraccio e bascio.

bar in Bologna, gegen Herausgabe der verpfändeten Bücherkisten.

Damit hat aber Emilio noch immer kein Geld in Händen. Der künstliche Schwindel macht günstigsten Falles die Bücherkisten frei. Bis diese wieder versetzt sind — Ghianda's Rath — und der Erlös dafür zur Stelle, geht die Komödie mit den Pferden oder Mauleseln des Vetturino durch, und Ramaglia, dem seine Gläubiger auf den Hacken sitzen, steckt im Loch. Mittlerweile wird nun gar der Fuhrmann, als solcher, von Brigida, der Zubringerin des alten Tegghiaio, entlarvt, die für ihn die Angelica kuppeln soll, deren Verhältniss mit seinem Sohn der Alte nicht kennt. Tegghiaio entdeckt sich dem Monello, den er zu Gunsten seines Altsündergelüstes, an dessen Befriedigung er 50 Scudi setzen will, gewinnen möchte. Die 50 Thaler sind Wasser auf Monello's Mühle; dafür wird Ramaglia die Angelica an ihren vermeinten Bruder Astolfo ausliefern, der sie dann dem Emilio zuführt, mit dem sie entflieht. Monello weiss natürlich noch nichts von der inzwischen durch die Brigida herbeigeführten Entlarvung des Ghianda im Hause der Veronica. Emilio bringt ihm die Neuigkeit und, — der Lieblingsmanier des Cecchi gemäss, die Incidenzen zu verdoppeln, — und zugleich eine zweite Verwickelungs-Hiobspost: die Ankunft des wirklichen Eustachio Gambale aus Bologna mit dem wirklichen Schuldschein, den er bereits dem Tegghiaio vorgezeigt, und dieser auch schon, da er den Vorzeiger für einen Betrüger hielt, zerrissen. Eustachio machte dem Alten eine Scene auf der Strasse, und ging ihm so hart zu Leibe, dass Tegghiaio sich eilig in sein Haus zurückziehen musste. Monello fragt den Emilio, was aus der Anweisung des Alten geworden, die ihm Ghianda zugestellt. Aus Verdruss über dessen Entlarvung hat Emilio auch diese zerrissen! Emilio zeigt dem Monello die Stücke vor. Mit der Ruhe eines Taschenspielers nimmt Monello die Stücke, um damit vor dem Alten sein Kunststückchen zu machen. Er redet nämlich dem Tegghiaio vor, Eustachio (Ghianda, den der Alte für den wahren Eustachio hält) hätte die ihm von Tegghiaio ausgestellte Anweisung in seiner Stube liegen lassen. Eustachio's Diener das Papier, als gleichgültig, zerrissen, und nachdem er den Irrthum bemerkt, hätte der Diener, aus Furcht vor seinem Herrn, den Schuldschein, der

dabei lag, in der Maske des Eustachio präsentirt.[1]) Der Herr schicke nun die Stücke der Anweisung dem Tegghiaio durch ihn, den Monello, zu, mit der Bitte, ihm eine andere zu schreiben. Tegghiaio schreibt denn auch eine neue Anweisung und giebt ausserdem noch 50 Scudi dem Monello, 40 für Ramaglia, und 10 für den falschen Bruder der Angelica, den Ghianda, der dem Alten die Angelica zuführen soll. Um dies dem Tegghiaio aufzubinden, hatte ihm Monello den Anschlag mit dem falschen Bruder vertraut. Welches krause Zickzack von Minen und Gegenminen, die, wenn nicht die Komödie, ganz gewiss die Komik in die Luft sprengen, und das heitere Lustspielbehagen zerstören. Vor Knotenverwickelungen kommt die Lachlust nicht zu Athem, und vor lauter Aufmerken auf den Intriguengang die Freude daran nicht zur Besinnung. Nüsse knacken und dabei lachen, geht eben so wenig, wie Lachen und zugleich Pfeifen.

Nun presst Monello den wirklichen Eustachio, als Ersatzmann für den entlarvten falschen Onkel von Angelica, durch den falschen Schreck, den er ihm einjagt; Emilio's Vater, ein hochangesehener Bürger und Einer von den vier städtischen Gonfalonieri in Florenz, werde ihn wegen der Unbill, die er ihm auf der Strasse zugefügt, gerichtlich belangen. Die Folgen seyen gar nicht zu ermessen. Das Beste sey, der Bolognese halte sich eine Zeitlang verborgen. Monello weiss ein geeignetes Versteck: das

1) Da Tegghiaio dem ersten Vorzeiger von Emilio's Schuldschein (in der Doublette), dem Ghianda folglich, die Anweisung doch nur gegen Einhändigung des Schuldscheins ausstellte, wie konnte der zweite Vorzeiger, Eustachio's angeblicher Diener, Emilio's Schuldschein noch neben der Anweisung im Zimmer seines Herrn liegen finden? Sollte die Intriguen-Rabulistik des Advocaten Cecchi dem Intriguen-Dichter Cecchi hier einen Streich gespielt haben? Act V. Sc. 2:

La (die Anweisung) posò allo albergo in sur un desco
Della camera sua —
— Un servidor ch' egli ha,
Non la credendo d' importanza, la
Stracciò: poi conosciutola, temendo
Ch'l padron non gridasse, venne a voi,
Fingendosi Eustachio con la scritta
D'Emilio ch'era lì . . .

Haus der Veronica, wo er aber, um allen Verdacht zu beseitigen, sich als Onkel der Angelica ausgeben müsse. Zu diesem Zwecke macht ihn Monello mit den Namen von Angelica's Familienmitgliedern bekannt. Was erfolgt darauf? Eustachio Gambale erkennt sich aus diesen Angaben als Angelica's wirklichen Onkel.

Gleichzeitig hat auch Mona Nannina, die Frau des Tegghiaio — der alte Racker ist verheirathet — gegen den sechzigjährigen Lüstling, dem das Zipperlein als Liebeskitzel in den Gliedern spukt, eine Intrigue, als Beitrag zu der „Zettel"-Komödie, auf eigene Hand gezettelt. Sie überredet die Veronica, das Mädchen, die Angelica, heimlich in ihr Haus herüberzuführen. Durch die Brigida soll Tegghiaio von der Anwesenheit der Angelica in seinem Hause erfahren, und er, so wie er das Zimmer des Mädchens betritt, von seiner Frau Nannina überrascht werden. Unterdessen hat aber schon Emilio das Mädchen von seinem Zimmer aus am Fenster erblickt, eilt zu ihr über eine Hintertreppe und steckt ihr den Ring an den Finger. Aber auch Eustachio hat sich schon dem Tegghiaio, der ihn erst als den betrügerischen Diener des Eustachio Gambale aus Bologna behandelt, als Angelica's wirklicher Onkel zu erkennen gegeben, auf Schuldschein, Anweisung und Bücherkisten Verzicht geleistet. Nun zweifelt auch Tegghiaio an der Onkelschaft nicht. Der Onkel trägt alle Kosten und Auslagen; der Onkel ist ein Goldonkel, und Tegghiaio, der die zurückerhaltenen 50 Scudi mit Monello theilt, giebt zu Emilio's Ring an Angelica's Finger seinen väterlichen Segen. —

Nun aber melden sich noch die präformirten Seelen derjenigen Commedie des Cecchi zu ihrem nachträglichen kritischen Körper, welche bereits im 16. und 17. Jahrh. Ausgaben erlebten; trotzdem aber von keinem Literarhistoriker, so viel wir wissen, eine kritische Besprechung erfuhren; ja denen von keinem Einzigen auch nur die Angabe ihres Inhaltes zu Theil geworden. Denn selbst Ginguené, der doch wenigstens von jenen schon genannten[1]) fünf oder sechs auf Fabelstoffen römischer Palliaten beruhenden Komödien der alten Ausgaben einen wenn auch nur äusserst dürftigen Inhaltsauszug giebt — ja den nicht einmal, da er sich mit den Argumenten der Palliaten behilft, denen Cecchi

1) S. oben S. 611.

die Fabel dieser Komödie entlehnte — selbst Ginguené findet die übrigen vier Commedie des Cecchi aus der Vor-Milanesischen Periode mit einer Note ab[1]), die blos deren Titel herzählt: „Les quatre autres sont: Il Corredo, Il Donzello, Lo Spirito, et Il Servigiale.“ Eine Geschichte des Drama hat aber die Pflicht, solchen zurückgesetzten Bühnenstücken zu ihrem kritischen Rechte zu verhelfen, und ihre wohlbegründeten Ansprüche auf literargeschichtliche Beachtung zur Geltung zu bringen.

Il Corredo, Die Ausstattung,

entlehnt aus Plautus' Miles Gloriosus, das Mauerloch, das im Corredo die Zusammenkunft zwischen Alessandro, dem Sohn des Florentinischen Bürgers, Lamberto, mit Beatrice vermittelt, der vorläufigen Tochter eines Agolante in Neapel, von welchem sie aber schon als Kind mit ihrer Amme seiner Schwester zugeschickt ward, einer in Florenz lebenden Wittwe, Monna Albiera. Ihr Wandnachbar ist Gerozzo, der den von seinem Vater für todt gehaltenen Alessandro beherbergt. Plautus' Bramarbas zum Mauerloch tritt hier wieder als der spanische Capitano auf; jene mit der Herrschaft der Spanier in der Commedia dell' arte wie in der Commedia erudita, eingebürgerte Maulheld-Maske, im Corredo Capitano Ercole genannt. Er freit um Beatrice mauerbrecherisch, die aber hinter ihrem Mauerloch, wovon das Grossmaul keine Ahnung hat, uneinnehmbar. Am Mauerloch, so gross, als hätte sein Maul die Breche in die Wand gelegt, prallt der Mauerbrecher mit seinem Sturmangriff ab. Die ganze Komödie erschöpft sich in diesem Kampfe des Capitano mit dem Mauerloch, ohne dass jener seinen Gegner kennt. Auf Seiten des Mauerlochs kämpfen: Sorbolo, der aus Fallstricken Knoten schürzende Diener; ferner Beatricens Amme, und Wandnachbar Gerozzo. Auf Seiten des Capitano: sein Leibschmarotzer Pecchia, sein Bursche Tarfonicchio, ein Knirps, das obligate „Ferkel“ zum Capitano, das einige Decennien später in Falstaff's kleinem Pagen wiederauftaucht; und der mächtigste aller Streitgenossen, ein voller Beutel, der dem Ercole auch die starke Hand der Wittwe Albiera, Beatricens Pflegetante, sichert. Das

1) A. a. O. VI. p. 278.

beliebte Kisten-Motiv der Cecchi-Commedia stellt natürlich auch sein Contingent in doppelter, womöglich dreifacher Zahl, verstärkt durch die Hülfstruppen ebensovieler theils gefälschter, theils wirklicher Briefe. Die Kisten enthalten die aus Neapel von Vater Agolante für Beatrice geschickte Ausstattung, il Corredo; je nach der Kiste, einen wirklichen oder aufgebundenen Corredo, in Begleitung eben solcher Avisobriefe an Agolante's Schwester, Albiera, mit der Angabe des Bräutigams, den Agolante für Beatrice bestimmt. Sorbolo's, nach Agolante's, im Besitz der Amme befindlichen Handschriften, geschmiedeter und von Nachbar Gerozzo der Wittwe überbrachter Brief aus Neapel stellt die Kiste mit dem Corredo in nächste Aussicht, und bezeichnet den Alessandro als Beatricen's von Vater Agolante erwählten Gatten. Die zweite Kiste enthält als Ausstattung den alten Lamberto, Alessandro's Vater, den sein Unterhändler, als eben von Neapel angelangten und von der Dogana ausgelieferten Corredo, in der versiegelten Kiste auf Beatricen's Zimmer tragen lässt, von welcher sich der alte Lamberto seinen für todt gehaltenen Sohn Alessandro durch einen frischen Sprössling, einen jüngsten Abdruck seiner selbst ersetzen zu lassen, in der verschlossenen Kiste fest entschlossen ist. Ueber den ohne handschriftliche Vorlage aus freier Hand von Lamberto's Unterhändler geschriebenen Geleitsbrief, der den Lamberto als Agolante's Schwiegersohn angiebt, wird — darauf rechnet Lamberto und sein Unterhändler — wird Schwester Albiera, im Hinblick auf den Corredo in der versiegelten Kiste, ein Auge zudrücken. Mit einem dritten Avisobrief endlich rückt Capitano Ercole als Auserwählter an, sammt Corredo-Kiste, die sich aber noch auf der Dogana befindet. Beide, Brief und Kiste, wirklich aus Neapel und wahrhaftig von Agolante seiner Schwester zugesandt. Womit löst nun die mit dreifachen Kisten-Intriguen ausgestattete Corredo-Komödie all die Ausstattungsknoten auf? Womit diese Komödien ihre Knoten in der Regel auflösen; womit man Knoten überhaupt aufzuknüppern pflegt, wenn die Finger nicht damit fertig werden: mit dem Mund; durch Erzählen nämlich. Hier ist es die Amme der Beatrice, die dem Sorbolo und Alessandro im fünften Act erzählt, was sie gleich im ersten hätte thun können: dass Beatrice die Tochter eines, wie gewöhnlich im Exil verstorbenen, Allegri, der das

Kind, nach dem Tode der, wie herkömmlich, im Wochenbett verstorbenen Mutter, seinem bewährten Freund, Agolante in Neapel, bei der Auswanderung übergeben, mit einer namhaften Geldsumme für Mitgift und Ausstattung. Was noch an Knoten das Mundwerk der Amme unaufgeknüpft lässt, das beisst der Zahn des Maulhelden, des Capitano Ercole, mit der Erklärung aus freien Stücken auf, dass er der edelgeborene Sohn des reichen, unter einem andern Namen in Messena verstorbenen Kaufmanns Allegri. So entdeckt er sich selbst ohne Wissen und Wollen mit Einem Knotenbiss als Beatricen's Bruder; nebenbei den Wandnachbar vom Mauerloch, den Alten Gerozo, als den Bruder seiner Muttter, mithin als seinen und Beatricen's leiblichen Onkel, der nun, als nächster Verwandter, seine Nichte Beatrice mit Alessandro vermählt. Vater Lamberto, der mittlerweile, infolge einer Anzeige des Sorbolo, als Contrebande nach dem Packhof zur Versteuerung in der versiegelten Kiste gebracht worden, eilt, erlöst aus der Kiste, und frei vom Verdachte, eingeschmuggeltes Ausstattungsgepäck zu seyn, in die Arme seines wiedergefundenen, aus dem Grabe des Mauerlochs auferstandenen Sohnes, Alessandro, und in die seiner Schwiegertochter, Beatrice, mit der er zugleich den in Aussicht genommenen Sprössling, wenn nicht als problematischer Vater, ganz gewiss als zuverlässiger Grossvater, und vielleicht schon jetzt, dank Ring und Mauerloch, in die Arme schliesst. Um seinem Neffen, Grossmaul, letzteres zu stopfen, vermählt ihn Onkel Gerozzo mit einer jungen Wittwe, Tochter der Wittwe Albiera, von welcher sie der Dichter, dem usus seiner Komödien gemäss, zu dem Behufe aus dem Stegreif erzielt. Beide jungen Bräute bleiben für den Zuschauer verborgen. Der Kislar-Aga hält die Frauen des Grosstürken nicht so geheim und unsichtbar, wie Cecchi seine jungen Schönen. Alte Schachteln und Kisten aber, die zeigt er unverhüllt. In seiner Commedia:

Il Donzello

kommen zwar keine, als alter Plunder auf klapperbeinigen Freiersfüssen in Kisten verpackten Väter vor; wohl aber ein junger Spanier, Roderigo, der, ein geborener Italiener und Erbe eines spanischen Edelmannes, Don Diego de Medina, als Tragbursche („Donzello") von Speisekörben verkleidet, seine Geliebte, Faustina,

Tochter des alten Lapo, während der Bereitung des Hochzeitsschmauses entführt, den ihr Vater, Lapo, zur Feier ihrer Vermählung mit dem alten Forese herrichten lässt. Lapo ruft Zeter über Räuber und Mörder, Ribaldi und Assassini. Bei dieser Gelegenheit erkennt Roderigo's Diener, Traspa, in dem alten Mordioschreier, Lapo, den Fabrizio Lambertucci, den Vater seines, aus einem gebornen Italiener in einen adoptirten Spanier übersetzten jungen Herrn, Roderigo, welcher diesen seinen verschollenen Vater, Fabrizio Lambertucci, drei Acte lang wie eine Stecknadel sucht, bis ihn im vierten Act der treue Diener Traspa als sich selbst ausschreienden Lapo findet. Traspa entdeckt sich ihm als jenen Hauswart, Guicciardo genannt Traspa, dem vormaleinst Lapo, da er noch Lambertuccio hiess und kein so grosser Schreier war, vor seiner Flucht, als Kriegsgefangener des Spaniers, Diego Medina, ein sterbendes Knäblein, Namens Geri, übergab. Das sterbende Knäblein Geri hätte sich inzwischen zu dem gesunden Jungen, Roderigo, entwickelt. Mit verblüfftem Entsetzen erkennt nun Lapo, vormals Lambertuccio, in seinem als Roderigo wiedergefundenen Geri Faustina's Bruder, der ihn durch die Schwester zum Grossvater bereits vor einem Monat, mittelst des verhängnissvollen Ringes, gemacht hat, welcher ganze Ketten von Komödien und Grossvätern macht. Vor allem rathet Traspa dem nun ob seiner Familienschande oime, io oime schreienden Lapo den Mund zu halten, und die Faustina schnell mit dem alten Forese zu vermählen, aber dabei wo möglich zu schweigen. Glücklicherweise schweigt die Wittwe Monna Marsilia nicht; sondern bricht ihr, bis zur vierten Scene des fünften Actes, beobachtetes Stillschweigen, und erklärt dem alten Forese, dass er der Vater von Faustina, die seine verstorbene Frau, Camilla, während ihn die Verbannung bis nach Peru entführt hatte, hier in Florenz, bei ihr, Wittwe Marsilia und Schwester von Camilla, geboren. Lapo, der diese Enthüllung mitanhört, fängt wieder, und noch stärker an zu schreien: Wie denn in aller Welt das Kind sein Kind, seine Faustina, geworden? Da bricht Monna Marsiglia abermals ihr Schweigen, und erklärt dem Lapo, vormals Lambertucci, das Räthsel, durch die neue Enthüllung: dass Lapo's kinderlose Frau, Nera, damit das Vermögen des Mannes nicht an dessen Vettern falle, sich für schwanger ausgegeben,

und jenes ihr zu Gefallen, gerade als es Zeit war, auf die Welt gekommene und gleich auch mutterlos gewordene Kind, die Faustina, sich habe unterschieben lassen. Nun erhebt Lapo sein stärkstes Geschrei, sein Schluss-Geschrei, aber vor Freuden: Dass er,

> Vor einer Weile der betrübteste,
> Unglücklichste der Väter in Florenz,
> Nun als den froh beglücktesten sich fühle,
> Da ihm, statt Schand und Schmach, die grösste Lust
> Und Freude dieser Welt zu Theil geworden.[1])

Wollte Gott, wir könnten seine Freude theilen, und in sein Lustgeschrei ob des Ausgangs der Komödie, wegen diesèr selbst und ihrer Vorzüglichkeit, miteinstimmen. Bemerken wollen wir noch, dass die Komödie von Zwischenliedchen vor jedem Act eingeleitet wird, gesungen von Hebe mit vier edlen Jünglingen, „Donzelli." Donzelli hiessen, nach der Ueberschrift, solche junge Edelleute, welche zu Cavalieri erklärt, das Ritterkleid noch nicht angelegt hatten.[2]) Aus dem Prologo erfahren wir, dass die Commedia, Il Donzello, 1550 verfasst, und 1560 zu einmaliger Aufführung gelangte. Als Darsteller nennt der Prolog den Autor und „einige andere Edelleute."[3])

1) E io che poco fa ero' l più afflitto,
Et infelice padre di Firenze,
Son diventato il più contento e lieto,
Havendo in cambio d'un gran vergogna
Una allegrezza da maggior del mondo.

2) Di quelli, che disegnati per Cavalieri, e non ancora preso l'habito si chiamavano Donzelli. „Donzello" heisst aber auch ein junger, besonders mit Tragen von Speisekörben beschäftigter Fachino. Als solcher verkleidet, erscheint der Held des Stückes, Roderigo, zu Anfang des vierten Actes. Da Cecchi in der Regel Motive mit doppeltem Boden bei seinen Kunststücken anwendet, so kann auch der Titel in doppelter Beziehung zu verstehen seyn, einmal in Beziehung zu den Donzelli, im Sinne von noch nicht eingekleideten jungen Cavalieren, und zu Donzelli, als „junger Fachino." Beide Träger: von Ritter-Insignien und von Speisekörben oder Familien-Menagen, vertragen sich ganz gut zusammen, wie eben unser Roderigo, als Junker-Fachino, beweist.

3) — e recitata questa
Da l'Autore, e da certi altri Nobili
Una sol fiata.

Lo Spirito, Der Spukgeist,

ist wieder voll, weniger von Geist, als von Spuk; dafür aber voll Doppelspuk von verzauberten Kisten und Kasten, mit doppelten Böden, aus der Kisten-Fabrik der Sciamiti. Des Weitern spukt darin eine doppelt besessene Findel-Gattin; besessen von doppelten Geistern; nicht jenen Kümmelgeistern, schlechtweg „Doppelte" genannt; sondern von Kobolden, Spukgeistern, die Ariosto's Negromante, der hier eine doppelte Rolle spielt, als Gauner eintreibt, um sie als schliesslicher Biedermann auszutreiben. Diese junge, angekaufte Findelgattin, Emilia, ist aber nicht blos von Geistern besessen; sie wird auch noch von leiblichen Doppelgatten besessen; einmal: von ihrem Geschicks-Doppelgänger und Zwilling, von des alten Anselmo angekauftem Findel-Pflegesohn, Aldobrando, mit welchem Emilia, Pflegetochter des alten Neri, wirklich und mit Zustimmung beider Pflegeväter vermählt ist, aber blos durch Ring ohne Finger, — ohne den Finger nämlich, an welchen sie der junge Ehegatte heimführe, was erst nach seiner Rückkehr von einer Geschäftsreise erfolgen soll. Bei Aldobrando's Rückkehr hat sich aber unterdessen sein ehelicher Doppelgänger, Napoleone, Neffe des alten Neri, plötzlich und unvermuthet aus Konstantinopel eingefunden, welcher Neffe und Napoleone sich mit der Emilia umgekehrt vermählt hatte, nämlich mit dem blossen Finger ohne Ring, den er jetzt nachträglich aus Konstantinopel erst mitbringt, wohin ihn sein Pflegevater Neri, der den Fingerzeig gemerkt, in aller Eile auf Reisen geschickt hatte, und wo er ihn, einem Gerücht zufolge, an der Pest gestorben glaubte. Neffe Napoleone ist aber nicht umzubringen. Er ist mit einer Haut begabt von so dickfelliger Beschaffenheit, dass selbst das Pest-Miasma nicht durchdringt; und diese Haut ist mit einer Ausdünstung gesegnet, dass Pest und Cholera ihm aus dem Wege gehen, und seine Berührung mit vorgestrecktem Spazierstocke sich vom Leibe halten. Sein Namensvetter oder Namensonkel hat seiner Zeit im Pesthospital zu Jaffa den Beweis davon geliefert. Genug, Neffe Napoleone kehrt heim nach Florenz, frisch und gesund, mit dem Ehering, als unsichtbarmachendem Zauberring, inkraft der Zauberkunst des Negromanten, Aristone, und dessen unsichtbarmachender Zauberkiste, von deren geheimen Kräften

Ariosto's Negromante uns hinlängliche Proben gegeben. Nächst Aristone ist Napoleone's Ehe-Doublette, Aldobrando, der Einzige, der um seinen Mit- und Nebenmann, und dessen wirklichen und thatsächlichen Ehebund mit Emilia weiss, den derselbe allnächtlich mit dem nachträglichen Eheringe besiegelt. Napoleone hatte gleich bei seiner Rückkehr den Aldobrando von seinem Früherrecht selbst in Kenntniss gesetzt, und Aldobrando die Wahrheit jenes Rechtsgrundsatzes: qui prior in re (re besonders in der Bedeutung von rem cum aliqua habere) prior in jure, zu wohl erkannt, um nicht der Priorität des Eheringfingers die Vorhand zu lassen. Aldobrando hatte jenen Rechtsgrundsatz von der Priorität in re et jure der Laldomine, der Nichte des Arztes Antonio, selbst zu oft, und vor seiner blossen Ring-Ehe mit Emilia, eingeprägt, um dem Neffen dessen jus prioris noctis streitig zu machen, das er für sich bei der Nichte des Arztes gleichzeitig in Anspruch nimmt, während der Neffe im Hause des Anselmo — wo Aldobrando mit seiner schönen Ehehälfte wohnt, die sich nicht mit ihrer stärkern zu einem Ehe-Ganzen arrondirte — während Neffe Napoleone die Ergänzung zu Stande bringt auf Grund seines Prioritäts- und Kistenrechts, das ein so gutes Recht ist, wie das Küsten- oder Strandrecht. Beweis dessen: die Bücherkiste des Arztes, Antonio, statt welcher, aus Versehen eines Dieners, jene Kiste eines schönen Morgens auf's Steueramt geschafft wurde, jene Wunderkiste, worin Aldobrando von seinen, gemeinschaftlich mit der Nichte in dem Studirzimmer des Arztes, allnächtlich gepflogenen Rechtsstudien auszuruhen und sein Morgenschläfchen zu halten pflegte, bis ihn Aristone's Zauber wieder verschwinden liess.

Soweit ist die Spukgeister-Komödie durch Aristone gediehen, der nun dem Spuk ein Ende macht — womit? Mit dem fünften Act; der stehenden Springwurzel aller Zauberschlösser an verwunschenen und verwünschten Kisten mit doppelten Schmuggelwänden und hohlen Böden; ein Ende macht, mit dem fünften Act, dem Sprengwedel aller zu bannenden bösen Geister, worunter die schlimmsten die ewigen Wiederholungen derselben Verwickelungs- und Auflösungsmotive sind, die in diesen Komödien spuken, unbeschadet der sonst trefflich schattirten und verschiedenartigen Charaktere. In der Spirito-Intrigue ist die stereotype Aufwickelungs-Spuhle, ist der unfehlbare Erzählungs-Dietrich aller Gewinde

und Gesperre eine Monna Maria Elena, die als Neri's todtgeglaubte Frau und des Arztes Antonio Schwester einerseits, und als der Nichte Laldomine — Domine! welcher Name für eine Nichte! — als dieser Laldomine Mutter sich meldet. Aldobrando und Emilia sind Geschwisterkinder von edlen und vormals vornehmen Eltern, ehe deren Besitzungen von den Türken verwüstet worden, dem unentrinnbaren Komödienschicksal dieser stationären Fabeln, wie ihre Piratenschiffe die monotonen Weberschiffchen dieses Intriguengewebes von ewig demselbigen Zettel und Aufzug, Kette und Einschlag; und wie des Grosstürken Soliman Admiral, Barbarossa, der unausbleibliche hölzerne Türke ist, der bei diesem Ringelstechen beständig hervorspringt, und dessen rother Bart ähnlich ins Kistenholz der Komödie gewachsen und mit demselben verwachsen ist, wie der versteinerte Bart unseres Barbarossa mit der Tischplatte im Kyffheuser.

Und abermals wird Aldobrando von den Zollbeamten aus der Kiste gezogen und zurückbefördert, entpuppt aus einem blossen ehelichen Nachtfalter zum ehelichen Tagfalter; unfigürlich gesprochen: aus einem blossen Nacht-Gatten zu einem Ehemann, der sich neben seiner Gattin Laldomine auch bei Tageslicht vor Gott und Menschen kann sehen lassen. Napoleone, der bis zu Ende der Neffe bleibt, der er von Haus aus ist, behält seine Emilia. Sogar der alte Anselmo verdoppelt sich zu einem Ehepaar mit Neri's Schwester, Laura, um derentwillen er sich mit seinem Findlings-Compagnon, Neri, überworfen hatte. Und mitten unter ihnen steht der als Aristoteles' Ur-Enkel sich ankündende Wundermann Aristone da;[1]) vor einer Weile noch vom ganzen Komödien-Personal als Unheilstifter und oberster Hexenmeister aller Höllengeister verwünscht und verdammt; nun aber als Deus ex machina, als Gott aus der Kistenmaschine; als allgemeiner Friedens- und Heirathsstifter, als der gute Familien-Hausgeist von sämmtlichen Brautpaaren, insbesondere von Aldobrando begrüsst, und gepriesen, der zur Feier seiner aldobrandinischen Hochzeit aus der Kiste hervorging, wie der Bräutigam aus seiner Schachtel.

1) Aristotele fu avolo de l'avolo
De l'Arcavolo mio. V. Sc. 4.

Die Intermedien, die sich hier mit blossen Madrigalen begnügen, werden von Träumen, Chimären und Geistern gesungen (Sogni, Chimere et Spiriti). Von der Beziehung dieser eingestreuten Zwischenactsliedchen wurde bereits bei Machiavelli's Mandragola gesprochen. Die sinnbildliche Hindeutung auf den Vorgang des nächsten Actes haben sie mit dem dumb show (stummes Vorspiel) der altenglischen Bühne gemein, das Shaksp. noch im Hamlet als pantomimisches Stummspiel vor seiner in das Stück eingelegten „Mausefalle"-Tragödie anwendet. Die italienischen Intermedien verbinden aber mit jenem Zwecke zugleich die Absicht poetischer Stimmung durch eine allegorische Erhebung des in der Komödie verhandelten Einzelfalls zu einer allgemeinen, mithin belehrend-kathartischen Bedeutung. Am deutlichsten liegt diese Absicht in den allegorischen Zwischenspielen von Cecchi's Komödie

Il Servigiale, Der Spitalaufseher,

ausgesprochen, wie sogleich erhellen wird. Die übliche Intriguen- und Incidenzen-Schablone beherrscht auch diese Komödie, jedoch mit einem so vorwiegenden Läuterungs- und Büssungszwecke, rücksichtlich der Laster, Wirren und Behelfe der Schablonen-Findlings-Komödie, als sollte der Servigiale die Abschlussrechnung und die Generalbeichte aller ihm vorausgegangenen Komödien des Cecchi bedeuten, welche der Prolog, indem er für das neueste Luststpiel, den Servigiale, dieselbe Gunst, die den frühern zu Theil ward, vom Publicum erbittet, der Zeitfolge nach aufzählt.[1]) Der Dichter, heisst es darin, glaube auf günstigen Erfolg um so gewisser hoffen zu dürfen, da der lustige Fall, den die Komödie behandelt, wirklich vor wenigen Jahren sich in Florenz ereignet habe.[2])

1) Non men che già vi piacesser la Dote,
La Moglie, gli Dissimili, la Stiava,
L'Assiuol, gli Incantesimi, lo Spirito,
E'l Donzello . . .

2) Che udirete
Un caso assai piacevole, accaduto
In Firenze ora fa poich' anni.

Der caso assai piacevole, der ergötzliche Fall, macht sich gerade nicht mit Kisten und Waaren, aber doch mit Reisekoffern, Felleisen und Reisetaschen zu schaffen, worin die alten Intriguen, Auskunftsmittel und Gaunerstreiche der Geldschneiderzunft eingeschmuggelt werden. Der alte Domenico aus Florenz, wo der vergnügliche Fall spielt, steht im Begriff noch diesen Abend eine Geschäftsreise nach Bologna anzutreten; will aber zuvor die von seiner Frau Antonia ihm zugebrachte Pflegetochter, Ermellina, mit einem Schuhmacher Benuccio verheirathen, von dem er durch seinen Unterhändler, Agabito, 300 Scudi in Verwahrung erhalten soll. Ermellina, die Findlingstochter, die im Hause wie eine Dienstmagd (fante) behandelt wird, soll über Hals und Kopf an Mann gebracht werden, damit Domenico's und Antonia's Tochter Violante, die als junge Wittwe im elterlichen Hause lebt, eine zweite Ehe schliessen könne; was die Mutter für unschicklich hält, so lange die ältere Pflegetochter im Hause ist, deren Obsorge ihr verstorbener Mann, Antonello, ihr dringend ans Herz gelegt hatte, und die er auch zur Erbin der Hälfte seines Vermögens einzusetzen nur durch seinen frühzeitigen Tod verhindert ward. So verblieb es bei dem Testament, das er vor Eintreffen der ihm von seinem Bruder Valentino, einem alten Soldaten, als Kind zugeschickten Ermellina aufgesetzt hatte, und das diesen Bruder und seine Frau Antonia als Erben zu gleichen Theilen erklärte. Nun hat sich aber Ermellina, dem Styl dieser Komödien gemäss, bereits heimlich mit Domenico's Neffen, Neri, verlobt; und jener Schuhmacher Benuccio ist nur der vorgeschobene Strohmann aus dem Inventarium von Cecchi's Commedia I Rivali, der dort Sgalla und hier Benuccio heisst, und lediglich, wie dort der Stubenbursche Gianfera, dazu dienen soll, einen Vorkosthändler, der sich hier Gappo nennt, auszustechen, den Dominico zu Ermellina's Gatten bestimmt hatte; jetzt aber, in Erwartung der von dem imaginären Benuccio zu erhaltenden 300 Scudi, preisgiebt. Fürs erste sind natürlich auch die 300 Scudi nichts weiter als das, wofür Robert der Teufel das Geld überhaupt erklärt: eine Chimäre. Zur Verwirklichung dieser Chimäre wird nun, nach alter Familienüberlieferung in der Cecchi-Komödie, ein zweiter Sensale, neben dem Agabito, ein Gauner in zweiter Potenz, aufgeboten, Namens Travaglio. Dieser giebt

einen Genossen seiner Schelmenzunft, einen Venezianer (Veniziano) für einen Tedesco, einen Deutschen, aus, der mit dem Domenico die Reise nach Bologna, wohin ihn sein vorgebliches Leinwandgeschäft führe, zusammen machen, und die ganzen Reisekosten bestreiten will, wenn Domenico gestatte, dass er seine Baarschaft, im Betrage von 500 Scudi, in Domenico's Felleisen miteinpacken darf. Der Tedesco habe nämlich die vieljährige Erfahrung gemacht: so oft er sich einen deutschen Rausch in italienischem Weine getrunken, denselben nicht anders gründlich ausschlafen zu können, als wenn ihm bei dieser Arbeit cisalpinische Beutelschneider mit tramontanlangen Fingern unter die Arme griffen, und ihn um Brusttasche oder Geldkatze leichter machten. Den Deutschen bedünke es aber doch zuträglicher für seine Gesundheit, mit leichtem Kopf und schwerem Beutel zu erwachen, als umgekehrt; und er wünsche desshalb auch, dass letzterer wohlverpackt und gesichert in Domenico's Reisesack ruhe, falls ihm auf der Reise etwas Deutschmenschliches begegnen sollte. Den Schlüssel aber zu Domenico's Ränzel müsse er sich ausbitten. Domenico lacht sich schon in's Fäustchen über den deutschen Tölpel, der ihm für den Schlüssel seine ganze Baarschaft anvertraut.[1]) Den Trunkenbold kann unterwegs der Schlag treffen, oder sonst ein Zufall. Was ist bei einem deutschen Söffling nicht alles möglich, der im Schlüssel, den er in der Tasche trägt, den Schatz selbst versichert glaubt. Mit Begierde nimmt Domenico den Vorschlag an, den ihm der als Servigiale vermummte Travaglio im Namen des Tedesco macht, der wie Travaglio dem jungen Neri erzählt, dabei stand, und dessen Dolmetsch Travaglio spielte. In derselben Verkleidung als Servigiale, als Spitalaufseher von Santa Maria nova, hatte Travaglio schon ein paar Tage vorher den Domenico ersucht, gegen eine gute Provision, 16 Pfund gesponnenen Goldes (auro filato) nach Bologna mitnehmen zu wollen, die er ihm nächsten Tages zustellen würde, um dafür in Bologna andere Waaren einzutauschen. Domenico erwartet also auch noch die 16 Pfund gesponnenen Goldes vom Servigiale, nachdem er den Beutel mit angeblich 500 Scudi vom Tedesco em-

1) Tener per se la chiave e dar a me
I danari . . . III. Sc. 8.

pfangen und in seinem Reisekoffer zu den 400 Scudi gepackt hat, die ihm selbst gehören. Ausserdem erwartet Domenico vor seiner Abreise die 300 Scudi, die ihm der Sensal Agabito von Benuccio, dem erfundenen Findlings-Schwiegersohn, zur Verzinsung bringen soll. Welche Fünde von allen Seiten für den habsüchtigen Geldschlucker Domenico!

Welcher Fund aber auch für Domenico's nach fremdem Gut lüsterne Seele, als er, beunruhigt durch das Ausbleiben seines Reisegefährten, des Tedesco, sein Ränzel, zu dem Jener den Schlüssel hat, gewaltsam öffnet, und seine 400 Scudi, an deren Seite er den Beutel mit der Baarschaft des Tedesco, so innigtraulich, wie die Söhne Eduards, gebettet hatte, verschwunden und — o Entsetzen! — in dem raschaufgeschnittenen Beutel des deutschen Weinschlauchs statt der 500 Scudi einen grauenerregenden Haufen von Kupferdreiern (quarterinoli) findet! Welcher Versteinerungsschrecken ob dieses Fundes, und welcher Verzweiflungsjammer ob jenes Nichtfundes seiner 400 Scudi!

> — o ich Unglückseliger,
> Der Tag und Nacht sein lebelang sich plackte,
> Und scharrte und scharwerkt', und nun im Alter,
> Verarmt mich sehen muss und mittellos![1])

Welcher drei Millionen-Schockschwerenoths-Kupferdreier-Fund, unmittelbar nach einem Entdeckungsfunde, den er an einem alten, vom Himmel gefallenen Soldaten gemacht, welcher plötzlich als Soldat Valentino vor ihm steht, Bruder jenes Antonello und Erbe von dessen Vermögenshälfte, die er, Domenico, in seiner Ehehälfte, Antonello's Wittwe, zusammen mit der andern, dieser Wittwe zugefallenen Erbschaftshälfte, als schönes Ganze, angeheirathet zu haben, und in unzertrennlicher Eheeinheit ein für allemal zu besitzen wähnte! Agabito ist zwar als barmherziger Samariter mit den 300 Scudi des Strohmann-Schusters, Benuccio, erschienen, um diese Balsamtropfen in die brennenden Wunden von Domenico's Fünden zu träufeln — aber o des neuen

1) O sciagorato a me
Crepato dì e notte di fatica
Tant' anni, per condurmi or vecchio e povero!

Fundes, der diese Balsamtropfen nur als Oel in die brennenden Wunden giesst! Die 300 Scudi sind seine, Domenico's, aus seinem Ränzel gestohlenen 400 Scudi, weniger 100. Und erfährt diess erst, nachdem er dem Agabito einen Empfangschein über die bei ihm von Benuccio deponirte Summe ausgestellt!

O Gott, o all mein Hab' und Gut,
So gehst du auf in Rauch![1])

Eine schreckliche Lustspiel-Nemesis fürwahr; eine Plautinisch-Ariostische Heimsuchung mit einer Goldkolik als Bleikolik in den Eingeweiden eines Goldfressers und heirathslustigen Erbschleichers, der seiner ehelichen Pflicht nur desshalb obliegt, um Wittwen das Erbe armer Findlingswaisen abzupressen. Traun eine preisenswerthe Lustspiel-Nemesis, und um so preisenswürdiger, da Cecchi's alte Sünder in der Regel mit einem blauen Auge davon kommen, und das nicht einmal, da es nur blau angestrichen, und sie das blau angelaufene Auge schliesslich als Schminke abwischen. Domenico's Goldkolik aber zwickt ihn wirklich. Wenn nur solche Kolik und solches Zwicken auch so belustigend und ergötzlich wäre, wie sie wohlverdient sind. Wenn das Zwicken nur nicht, als eine so verzwickte Zwickmühle von Täuschungsapparaten, dazu angethan wäre, auch beim Zuschauer ein sympathisches Leibkneiffen hervorzurufen. Kurzum, wenn die Metallvergiftung nur nicht durch ein so verwickeltes Geschlinge von Trugbehelfen wirken möchte, dass man schier die Darmwindungen selber und deren wurmförmige Kolikbewegung zu sehen vermeinen könnte!

Lustiger und lustspielgemässer trifft die Komödien-Nemesis den intellectuellen Urheber all der Gaunerveranstaltungen, den Neffen des Domenico, den Neri, welcher mittelst der krausen Bärte eines ganzen Bundes falscher Diebesschlüssel endlich seinen Schatz, die Ermellina, errungen und erobert glaubt, und nun von seinem Oheim, Domenico, erfährt, dass der alte Soldat Valentino seine dem Antonello als Kind zugesandte Findlingstochter, Ermellina, mit dem Gentile verheirathen will, demselben Gen-

1) — o Dio! o roba mia!
Tu ne vai in fummo!

tile, den wir schon aus Bernardo Accolti's Virginia als Charakter-Verwandten von Shakspeare's Parolles kennen, und mit dem sie, die Ermellina, der alte Soldat, ihr ursprünglicher Findlingsvater, in einer dunklen Kammer betroffen. Wie ging das zu? Kein Pulverschlauch eines Lustfeuerwerkers ist so gewunden, wie dieser Pulverfrosch, der dicht vor Neri als vernichtende Bombe platzt. Dem närrischen Geck und Maultrommler spielt Agata, die Magd der jungen Wittwe Violante, der Tochter des Domenico und der Antonia, um ihre Herrin an dem Windbeutel zu rächen, der, in Ermellina verliebt, mit Violante zu liebeln schien — spielt Agata dem Haselant den Schabernack, ihn zu einem vorgespiegelten tête-à-tête mit Ermellina in das Haus einzulassen, aber als Servigiale verkleidet, dergleichen Einen, wie sie weiss, der alte Domenico erwartet. Die Scene (V. 5.), wo Domenico mit seinem scudi-leeren Reisesack und dem kupferdreiervollen Beutel des verschwundenen Tedesco weheklagend sitzt, wie Bendemann's Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem, und, versunken in sein trübseliges Ränzelgeschick, den als Servigiale vermummten Gentile aus seinem Hause schleichen sieht, und in ihm den Erzgauner des gesponnenen Goldes und Zuführer des Tedesco, und in ihm den mit diesem zugleich unsichtbar gewordenen Servigiale zu erschauen vermeint, und aufspringt, und über ihn herfällt und ihn am Kragen packt mit dem Geschrei al ladro! al ladro! in das der Festgehaltene mit seinem Zeterruf um Hülfe einfällt — diese kleine Scene ist lustig, ist komisch, ist ein caso assai piacevole, obschon mit einem Verkleidungsbehelf von gezwungener und nicht gerade wahrscheinlicher, vielmehr assai vom Zaun gebrochener Beschaffenheit erkauft. Die folgenden Scenen bis zum Schluss gehören überhaupt zu den lustspielartigsten, belachenswürdigsten des Cecchi: das Hinzutreten von Gentile's Vater Lamberto zu Domenico's mit seinem Sohne vorgenommenen Würg- und Schüttelversuchen, von so eifriger Natur, dass Lamberto's Vorstellungen und selbst Bereiterklärung zu jedem Schadenersatz, Domenico's Schütteleifer nicht zu dämpfen vermag, bis sie endlich zusammen ins Haus gehen. Hiernächst die Scene, die den Travaglio als Servigiale, den Erfinder dieser Spitalwärtel-Maske, einführt, fest entschlossen, seinen ursprünglichen Anschlag mit dem „gesponnenen Golde" (auro filato) zu einem Netze

auszuspinnen für Domenico's Silberfische, behufs Vervollständigung der 20 Scudi, die ihm Neri, als Schelmenlohn, von den 100 überzähligen und behaltenen Scudi abgab, die aber Travaglio als einen viel zu niedrigen Preis für den „Scherz“ betrachtet, „den er mit Galeere und Galgen getrieben“[1]), wofür ihm die 300 Scudi aufkommen sollen, die der Alte zurückerhalten. Und anklopfen bei Domenico, und dieser heraustreten und, beim Anblick des leibhaftigen Servigiale, die grössten Augen machen, die ein schmählich Geprellter Angesichts seines nun selbst in die Falle gegangenen Prellers nur machen kann, und dessen wieder aufgenommenen Vorschlag vom gesponnenen Golde begierig anhören, aber mit der aussichtsvollen Begier, den in ein Kettennetz von gesponnenen Eisen „eingespunnten“ Geschäftsfreund bald zappeln zu sehen, und ihn zu dem Zwecke freundlichst einladen in sein Haus, und dieses Alles Schlag auf Schlag — ist das nicht von der bessern Nemesis-Komik, die um so anerkennenswerther, als sie bei Cecchi nicht gar zu oft vorkommt? Mittlerweile zappelt aber auch Neri schon im Netze seiner Intriguen-Nemesis, vor Besorgniss über die Folgen des von Domenico nunmehr entdeckten Betruges mit dem Servigiale und dem Tedesco, in welche Besorgniss ihn sein Freund Filippo nur noch mehr hineinängstigt, indem er ihm, als personificirte Lustspielmoral, das Gewissen schärft. Personificationen sind zwar vom Uebel, besonders als eingebläute Lustspielmoral, die vielmehr von selbst aus der Composition und zunächst aus der vis comica fliessen muss; indessen bleibt doch der Versuch bemerkenswerth: in dieser intentionell als „Filosofo“ von der Komödie betonten Figur des Filippo, einen verspäteten Nachzügler gleichsam des altattischen Komödienchors einzuschmuggeln, dessen Mandat sich uns ebenfalls als eine moralisch-warnungsvolle, Sitten geisselnde, freilich aber auch nur in Gestalt einer poetisch-phantastischen, komisch-begeisterten Katharsis erwiesen. Dieser Filippo ist der einzige Vertraute von allen ähnlichen Figuren in den Komödien des Cecchi, der einzige, der nicht nur nicht den Intriguen des Freundes Vorschub leistet; der sich auch diesem gegenüber als missbilligender Warner verhält.

1) — che scherzo con la galea o
Con le forche.

„Dem Travaglio —

sagt er zu Neri —

„Ist die Galeere an der Wiege gesungen,
Aber du, verzeih, —
Hast dich in dieser Sache von Beginn
Bis Ende ganz verkehrt benommen; und
Gott gebe, dass du nicht die Früchte erntest,
Die man erwarten muss von solcher Saat.“[1])

Am entschiedensten tritt die Bedeutung dieser Tendenzfigur Act III. Sc. 5 im Monolog des Filippo hervor.

Ein Glück für Neri, dass er der Held einer Komödie, und in dem alten Soldaten Valentino einen Gott aus der Maschine zugetheilt erhalten, der alle Wirren löst und alle krummen Wege, Hakenschlüssel und Dietriche, kurz alle Sünden der Komödienpersonen, auf Kosten der Sünden des Dichters, ausgleicht. Valentino ist es, der in dem Augenblick, wo Neri ausruft:

Verloren bin ich, ganz zu Grund gerichtet[2])

athemlos-freudig kurz vor Thores Schluss mit mehr als einer Thür in's Haus fällt: Dass Ermellina Lamberto's Tochter, mithin Schwester von Gentile; dass nicht Ermellina, sondern Domenico's Tochter, Violante, mit Gentile in der dunklen Kammer zusammengekommen. Ausserdem erklärt sich der alte Soldat bereit, auf sein Erbtheil zu Gunsten Neri's Verzicht zu leisten, wenn er die Ermellina zur Frau erhält, mit der er übrigens schon seit Monaten heimlich verbunden. Valentino geht noch weiter, und stellt dem Domenico einen Wechsel auf 2000 Ducati aus, wofür er nichts verlangt, als in Domenico's Hause sein Leben beschliessen zu dürfen. Domenico weint vor Freuden und ruft:

1) — Di Travaglio
Ell' è sua casa propia la galea . . .
— Ma tu ti sei, perdonami,
In questa cosa del principio al fine
Governato al contrario! e voglia Dio
Che tu non mieta il frutto, che si può
Aspettar d'una tal semenza.

2) O rovinato a me! io sono disfatto!

Oh Messer Valentino, nunmehr sag ich,
Dass ihr uns seyd ein guter lieber Vetter[1]),

und ein unschätzbarer Gott aus der Maschine in Gestalt eines alten Invaliden — vergisst aber nicht, sich von Neri den Schein über die 300 Scudi wiedergeben zu lassen, den er der Chimäre, dem Schuster Benuccio, ausgestellt, den er jetzt als einen uom di paglia, als einen Mann von Stroh, erkennt, der aber für die Cecchi-Commedia überall vor dem Riss steht, mithin nicht von Stroh ist. Gentile, die komische Figur in der Komödie, macht aus Spass Ernst und heirathet die junge Wittwe Violante. Selbst Travaglio kommt nicht auf die Galeere, sondern zu Ehren, in Folge der Fürbitte des alten Soldaten. Domenico preist den Travaglio als seinen Lehrer, der ihn in seinen alten Tagen gelehrt habe, die Kunst zu leben[2]), aus anderer Leute Taschen. Neri ladet seinen Freund Filippo, den Filosofo, zur Hochzeit ein, dessen Philosophie sich aber, ohne den Invaliden, vom Ausgang der Komödie so wenig etwas hätte träumen lassen, wie die Zuschauer, die Neri mit dem Abschiedsgruss, siete licenziati, entlässt.

Das Licht der Komödienmoral aber zu der Transparentmalerei des Stückes geben die Intermedien. Das erste Intermedio spricht die Reinheit (La Purità), mit einem weissgekleideten Kind an der Hand, das die Seele (L'Anima) vorstellt. Das Gefolge, das den Vortrag der Purità mit Gesang begleitet, bildet: Gedächtniss (Memoria), Verstand (Intelletto), Wille (Volontà) und Genius (Genio). Von letzterem sagt Purità: er sey der Seele von Gott als Lehrer und Führer zugetheilt, der sie zum Guten anrege und sporne, und abziehe von ungerechtem Handeln. Am Schluss fordert sie ihre allegorische, die Seelenkräfte personificirende Begleitung auf, sich als treue Gefährten der Seele auf ihrem Lebenswege zu erweisen, und ihr beizustehen und sie in allem Guten zu bestärken:

1) Oh Messer Valentino, ora dich' io
Che voi ci siate buon parente.

2) Perchè e' m' ha insegnato in mia vecchiaia
A vivere.

Dass sie zurück zum Himmel kehren möge,
Froh Seines Anblicks, der sie also schuf.[1])

Darauf wiederholt der Geleitchor den Inhalt des von der Purità gesprochenen Vortrags in einem gesungenen, an die Seele als Begleitgruss gerichteten Madrigal. Das Intermedio primo, wie man sieht, stellt eine kleine Mysterie oder Moralität für sich dar.

Im zweiten Intermedio-Vorspiel zum zweiten Act hält Amor den gesprochenen Vortrag, den, als Singchor, Salomon, Hercules, Achilles und Aristoteles, begleiten. Repräsentanten der Macht und Liebesübermacht; Jeder, in seiner Sphäre, ein Musterbild höchster Trefflichkeit: in Regenten-Weisheit, Arbeitskraft, kriegerischer Tapferkeit und Wissenschaft; Jeder aber auch eine Siegestrophäe Gott Amors; ein an Amors Triumphwagen gefesselter Liebessklave. Als letztern hat uns den Vortreter der Wissenschaft in der alten Welt, den grossen Aristoteles, bereits ein Fabliau vorgeführt, wie er, auf allen Vieren trabend, am leichten Zügel von seiner schönen Reiterin getummelt wird.[2]) Darauf spielt auch unser Intermedio an.[3])

Das dritte Intermedium leitet die Ehrsucht (L' Ambizione), mit ihrer Ansprache ein, begleitet vom Gesange eines Heldenchors, bestehend aus Semiramis, Cyrus, Alexander d. Gr. und Cäsar. Die Ehrsucht des dritten Intermezzo illustrirt die Habsucht, das Thema des dritten Actes, die in Grund und Wesen der eigentliche Kern des Pudels, Ehrsucht. Grösse und Umfang des ergierten Raubes macht keinen wesentlichen Unterschied. Reich oder Ränzel gleichviel: der Travaglio und der Cäsar arbeiten immer doch mit demselben Dietrich. Der Begriff „Reich" ist bekanntlich sehr dehnbar. Von der Grösse des Römischen Reichs im Magen eines Cäsar, kann ein Reich bis zur Grösse jenes im Magen eines Haifisches gefundenen Felleisens zusammenschrumpfen. Reich bleibt Reich, und ein auswärtiges

1) Sì che la possa ritornar' al cielo
Secura di goder chi la feo tale.

2) S. oben S. 147.

3) Non perciò poteo far, che in bocca 'l freno
Non portasse per man di chi gli avea
Prima impiagato il core.

wird zum innern, so wie es der Haifisch eingeschnappt, heisse dieser wie er will: Travaglio oder Cäsar.

Im vierten Intermezzo hat der Ehrgeiz schon die Ehre, als seine Maske, abgelegt, und kommt als einfacher Geiz (Avarizia) zum Vorschein, in Begleitung von Midas, Crassus, Polymnestor, der aus Euripides' Hekabe bekannt, und von der Gattin des Amphiaraus, der Eriphyle, die um ein Halsgeschmeide Gemahl und Vaterland verrathen. Habsucht, Ehrsucht, Goldsucht, sind Drillinge einer Mutter, der Selbstsucht. Davon weiss das vierte Intermedio zu singen und zu sagen. Zu sagen durch den Mund der Avarizia; zu singen im Madrigal ihrer ehrenwerthen Begleitschaft.

Das Spruch- und Singcollegium des fünften Intermedio endlich bilden: Vernunft (Ragione), die den Apetito (sinnlicher Trieb, Begierde) gefesselt herbeiführt, und Joseffo Ebreo (der keusche Joseph), ferner Licurgo Spartano (der Spartanische Gesetzgeber), Fabbrizio Romano, der Römer Fabrizius, der bekanntermaassen einen Elephanten für eine Mücke ansah, und Kaiser Titus, „die Wonne des Menschengeschlechtes", mit Ausnahme der Juden, deren Wonne, den Tempel, er zerstört. Das fünfte Zwischenspiel versinnbildlicht die Lebensfrage des Drama's: Die Zügelung oder Läuterung der Leidenschaften, des Apetito, mittelst der Vernunft; aber nicht der reinen, sondern praktischen, d. h. als Handlung sich darstellenden Vernunft, die den mit Gott und der Welt, mit Gottes und der Welt Vernunft, in Widerspruch sich setzenden Eigenwillen oder Charakter wieder zur Raison bringt mit Biegen oder Brechen, mit Lachen oder Weinen, und ohne alle Intermezzo's; diese vielmehr selbst, ihrem vernünftigen Gehalte nach, in die Handlung mit aufgenommen und in ihr Fleisch und Blut verwandelt, wie Solches im Drama der grossen Meister gang und gäbe, Styl und Sitte ist, in der Komödie wie in der Tragödie.

Der Prologo der nächst folgenden Commedia:

La Maiana,

kündigt an, dass die Fabel derselben dem Selbstquäler (Heautontimorumenos) des Terentius entlehnt ist, welcher seinerseits die gleichnamige Komödie des Menander in seinen Nutzen verwendet

habe. Wir unserestheils, wir wollen dem Beispiele dieser würdigen Bearbeiter römisch-Menandrischer Komödienstoffe folgen, und Cecchi's La Maiana, als selbstgeständliche Nachahmung von Terenzen's Selbstpeiniger, ebenfalls in unsern Nutzen zum Besten des Lesers verwenden, indem wir auch diese Commedia den Weg aller derartigen Bearbeitungskomödien, unserem unverbrüchlichen Grundsatze gemäss, gehen, resp. laufen lassen. Das hindert jedoch nicht, den Vorzug, der ihr eigenthümlich, hervorzuheben, den Titel nämlich. Sie trägt ihn von dem Intermedio zu Lehen, worin die Göttin Maia, bekannt als die Mutter Mercur's, des Gottes der Diebe und der Bearbeiter von Theaterstücken, den Reigen ihrer als Fiesolanische Nymphen gekleideten Schwestern, der sechs Plejaden, anführt, Töchter des Atlas, und die, als Sterngruppe, das Knie des Stiers im Thierkreise bilden. Fragt man das Intermedio, was die Maja und das Knie des Stieres mit dem Selbstpeiniger und dessen Bearbeitung zu schaffen habe: so beruft es sich auf das Städtchen Maiano, bei Fiesole, wo das Stück spielt, welches Städtchen Maiano die als Reigenführerin entbotene Göttin Maia gegründet zu haben versichert; unter Berufung auf jenes Gebüsch dort, wo Mercurius das Licht der Welt erblickt; was denn auch sofort ihre als Fiesolanische Nymphen verkleideten sechs Schwestern, die Plejaden, mit Sang und Klang bezeugen. Die Spieler der Commedia Maiana nennt der Prolog i Fantastichi, nach Anmerkung 2. des Herausgebers von Cecchi's inedirten Lustspielen: eine Gesellschaft fröhlicher Jünglinge, welche auch andere Komödien des Cecchi aufführten.

Lo Sviato, Der Verirrte,

ist zwar keine Bearbeitung „nach einem alten Stoffe", von Menander oder Terenz; wohl aber ist er einer Festa nachgebildet, einem Klosterdrama, das uns Palermo bereits vorgeführt.[1]) Wir sind daher in der Lage, auch dem „Verirrten" die Wege zu weisen, was ihm nur lieb und angenehm seyn kann, und uns zum besondern Vergnügen gereicht. Es kann ihm nichts helfen, dass Cecchi den Spielteufel im Mirakelspiel in einen Tanz- und Fecht-

1) S. oben S. 174.

teufel üblichermassen verdoppelt. Gerade als ob die beiden Stücke, in die der Zauberlehrling den famosen Besen spaltet, darum weniger der alte Besen wären. Sollten wir etwa dem Sviato eine besondere Beachtung desshalb widmen, weil darin ein Landsmann von uns, ein Lanzo, Tedesco, Servitore[1]), „Knecht Lanzo", als eine Spottgeburt von „Lanzknecht", das Italienische so radebrecht, dass es wie Deutsch klingt, das ein Italiener mit den Zähnen zerreissen würde, wie der Neuseeländer ein lebendiges Huhn zerpflückt und mit Haut und Haaren zerknirscht?

Mi stare sempre sempre fitte
In cantina per far yo trinche trinche.

Yo! Ein deutscher Hausknecht, der sein deutsches „Ich" in ein spanisches Yo umarbeitet, von dem sollten Wir Notiz nehmen?

Nicht nicht placendo blanche: befer blanche
E pisciar blanche, non restar in corpo.
Nieme; befer rosse e pisciar blanche,
Restar in corpe color.

'pisciar blanche' „weis p—" hol dich der Cacasangue mit deinem schwarzen Tanz- und weissen P-teufel! Zuletzt verwandelt sich der Schwarze wirklich in den leibhaften Kakodämon, und der Weisse in einen Engel (V. Sc. 3), nachdem Ersterer durch das ganze Stück, in Gestalt eines Börsenmaklers, Mico, den Verführer und Mephistopheles des Lamberto, des jungen Verirrten gespielt, und nun vor dem Weissen, welcher als Greis mit silberweissem Bart, wie „Kühleborn's" in Fouqué's Undine, erscheint, vor Schrecken den Cacasangue bekommt und mit dem Geschrei: Ohi me! ohi me! unter grässlichem Gestank verschwindet. Der Weisse lässt den Silberbart fallen und steht da als Engel, vor dem die ganze Familie des nun, dank dem Weissen, nicht mehr „Verirrten" (Sviato), niederkniet, mit Ausnahme des Famiglio, des deutschen Michels, Lanzo, dem das Weisstrinken und pisciar blanche ein Gräuel und Schäuel ist in jeglicher Gestalt. Endlich verschwindet auch der weisse Angelo, worauf der auf den rechten Weg zurückgekehrte Sviato mit einem brünstigen Sonett sich und sein ferneres Leben der Vergine empfiehlt. Zuallerletzt kommt

1) Atto IV. Sc. 5.

noch die Magd Lucia athemlos herbeigestürzt vor Freude, mit der Meldung: Die Katz hat gekitzt, was Hochzeit bedeute.

Ausser diesem Mirakelspiel, finden sich unter den von Gaetano Milanesi veröffentlichten Commedie des Cecchi noch zwei geistliche Dramen, die das Dutzend der zwölf Stücke voll machen. Das erste derselben ist eine sogen. Istoria, ein Bibeldrama, dessen voller Titel lautet: „Historia della morte di Acab re di Israel, ridotta in atti recitabili da Giammaria Cecchi Fiorentino, e recitata nella Compagnia del Vangelista di Firenze l'anno 1559." „Heilige Geschichte vom Tode Ahabs, Königs von Israel, zum Vortrag in Acte gebracht von G. Cecchi, und dargestellt in der Brüderschaft des Evangelisten (Johannes) von Florenz im Jahre 1559." Der Prolog ist in Form eines Zwiegesprächs zwischen Primo und Secundo. Der Gegenstand ihrer Unterredung und Rechtfertigung des Dichters, dass er die Mysterienform für sein Drama gewählt, die bei ihm insofern neu erscheine, da er den Reim beseitigt, und den verso sciolto durchweg angewendet. Der dialogische Prolog wird auf dem Proscenium gehalten, bei gehobenem Vorhang, wo die Bühne durch den Vorhang geschlossen, wie beim antiken Theater (Mentre la vela è alta). Der Vorhang sinkt, die Bühne wird sichtbar und zeigt auf einer Erhöhung die personificirte Synagoge, neben ihr Adam, Abel, Noe, Melchisedech, Abraham, Isac, Jacob und Joseph, welche das übliche Madrigal singen, nachdem die Sinagoga, die als die „heilige Kirche" sich ankündigt, die Hauptmomente des alten und neuen Testamentes berührt. Damit schliesst das erste Intermedio. Der Prolog nimmt sein Zwiegespräch mit einer Ansprache an die Zuschauer wieder auf. Das zweite Intermedio vor dem zweiten Act wiederholt die Scenerie, nur dass der Singchor gewechselt hat, welcher jetzt aus Fortezza (Kraft), Prudenza (Klugheit), Giustizia (Gerechtigkeit), Temperanza (Mässigkeit) und den biblischen Personen Moses, Josue, Kalef, Simson, Jephtha und Gideon besteht, deren Bedeutung Sinogoga in ihrem gesprochenen Vortrag auseinandersetzt. Ausserdem öffnet sich nach einem vom Propheten Micha auf dem Berge Garizim gesprochenen Gebete, das die erste Scene des zweiten Actes bildet, der Himmel und es erscheint Gott Vater auf dem Thron sitzend in voller Majestät, umgeben

von Engeln; die Barmherzigkeit und Gerechtigkeit an den Stufen des Throns. Der Boden öffnet sich, es steigen Teufel empor. Giustizia fordert Gott den Herrn zur Strafe des ruchlosen Götzendieners Achab und seines Weibes Isebel auf. Mit dem Strafantrag der Gerechtigkeit abwechselnd, legt Barmherzigkeit (Misericordia) eine Fürbitte für das Volk bei Gott ein. Gott der Herr vereinigt Gerechtigkeit mit Barmherzigkeit, indem er über das Königspaar die verdiente Strafe verhängt, das aus der Sklaverei zurückgeführte Volk jedoch seiner Gnade würdigt. Die Herrscher sind für den sittlichen Verfall der Völker verantwortlich, deren Verderbniss nur der äussere Reflex des innern, hinter den Purpurfalten der Herrschaft schwärenden Siechthums ist. Die falschen Götter, denen das Königspaar nachbuhlte, das Baalgötzenthum, es ist der Machtgötze, dem das gottverworfene Herrscherpaar, Achab und Isebel, Recht und Gesetz zum Opfer bringen. Die Strafe der verruchten Isebel wird daher auch alle Baalkönige, die dem Machtgötzenthum Recht und Gesetz opfern, unausbleiblich treffen: die eigenen Hunde, die sie gefüttert, und die ihnen die Recht, Gesetz und Eid zertretende Sohle geleckt, werden das Blut aller Achab's und Isebel's lecken. Von dieser Heimsuchung predigen nicht blos die Intermedien dieser Historia; von ihr sind alle Historien erfüllt, die heiligen wie die profanen; von ihr zeugen und weissagen alle Propheten in der Schrift, wie in den Worten und Schriften der grossen Vertreter von Recht und Gesetz, gegen den Baaldienst des Machtgötzenthums: in den Schriften der poetischen Seher; von ihr vor Allem zeugen die grossen Tragödien, wozu Cecchi's Tod Ahab's zwar nicht gehört, gleichwohl aber für die Geschichte des Drama's ein würdiges Vorspiel zu Racine's Athalie darstellt. Cecchi's Isebel spricht zuweilen, wie die Mutter, nicht blos der biblischen, sondern auch der Racine'schen Athalia: Sie schmäht die Propheten Israels, als „Elende, die nicht begreifen, dass Fürsten nichts Gutes noch Grosses schaffen können, wenn sie nicht unbeschränkte Freiheit haben, nach ihrem vollen königlichen Willen zu handeln und zu schalten“[1]), d. h. alles menschliche und gött-

1) — E non sanno che i principi,
Sempre che e' non son liberi di fare,

liche Recht mit Füssen zu treten. Dieser Isebel-Begriff von königlicher unbeschränkbarer Machtvollkommenheit, alles Böse zu stiften, hat sich nicht nur auf die Isebel's aller Zeiten vererbt: selbst die Hunde der Isebel bellen, kläffen und geifern diese Theorie in Volkskammern von Tribünen herab; bellen diese Staatsdoctrin aus den Hundeställen grosser und kleiner Zeitungen heraus, und über grüne Tische hinweg, worauf, wie ein edles Jagdwild auf grünem Revierplan, todtgehetzte Verfassungen röcheln, umgellt von dem Frassgeheul der Meute, die nach ihren Jagdabfällen, den stückweis herausgerissenen Volksrechten, lechzt und schäumt: Vorstudien zu der Ahab- und Isebel-Mahlzeit; zu dem Blutschmaus der Hunde, die das Blut König Ahab's leckten, das von seinem Kriegswagen niederfloss, auf dem er in aller seiner Kriegsherrlichkeit gen Ramoth in Gilead ausgezogen war, und den „die Huren wuschen."[1]) Huren und Hunde, die das Blut der kriegsherrlichen Ahabe aufwaschen und auflecken, das sind die Bestatter aller Ahabe und ihre nächsten Blutsfreunde, die ihnen die letzten Ehren erweisen; ob der Tyrannei, ob der Vergewaltigung, die sie gegen Naboth übten, dem sie „seiner Väter Erbe", den Weinberg, entrissen, um „daraus einen Kohlgarten zu machen"[2]), der ihnen und ihren Krautjunkern den alten Kohl in die Küche der absoluten Huren- und Hundewirthschaft wieder liefern sollte. Und wie denn von jeher die Tyrannei bei ihren schreiendsten Gewaltthaten, im Uebermuth und Kitzel ihrer Rechtsverhöhnung, sich am liebsten in den Schein des Rechts kleidet, und, auf ruchlos erlangte Rechtssprüche gestützt, ihr Gewalt vor Recht mit unbeugsamer Beharrlichkeit durchsetzt: so geschah es auch hier. Um die Beraubung des Naboth mit einem rechtlichen Vorwande zu beschönigen, hing König Ahab, auf den Rath der Isebel, die an der Spitze des Staatsministeriums stand, seiner Schandthat das schäbige Mäntelchen einer Anklage wider Naboth auf Majestätsbeleidigung um: „Und stellet zween lose Buben vor ihn, die da zeugen und sprechen: du hast Gott und den König gesegnet (gelästert), und führet ihn hinaus, und steinigt ihn, dass

E dir ciò che e' vogliono, non fanno
Mai nulla bene? (III. Sc. 8.)

1) Könige B. I. c. 22. V. 38. — 2) Das. c. 21, 2.

er sterbe.[1]) Und die Aeltesten und Obersten seiner Stadt — thaten, wie ihnen Isebel entboten hatte" ... Wann hätten die Ahab und Isebel keine Aeltesten und Obersten gefunden, die nicht das Schwert der Gerechtigkeit als Ausschlag gebendes Gewicht in die Schale der Themis-Waage gelegt hätten, wo die hohle Anklage sich befand, die ein Isebel-Regiment befohlen? Stand auch Naboth auf der andern Schale mit seinem guten Recht, das so schwer wog, wie sein Vätererbe, der Weinberg: er schnellte doch empor, so hoch, dass die Zunge der Waage den Balkenarm der Schale küsste, die das hohle Gewicht der Anklage, dank dem hinzugelegten Schwert der blindgehorchenden Gerechtigkeit, niederschwerte: „da führeten sie ihn vor die Stadt hinaus, und steinigten ihn, dass er starb" ... „Aber das Wort des HErrn kam zu Elia, dem Thisbiten, und sprach: Mache dich auf und gehe hinab, Ahab, dem Könige Israel, entgegen ... Und rede mit ihm, und sprich: So spricht der HErr: Du hast todtgeschlagen, dazu auch eingenommen. Und sollt mit ihm reden, und sagen: So spricht der HErr: An der Stätte, da Hunde das Blut Naboth's geleckt haben, sollen auch Hunde dein Blut lecken." In's Parlamentarische übersetzt: Die Vorstudien, die deine Hunde an der zerfleischten und ausgeweideten Verfassung gemacht; das Blut der Volksrechte, das deine Hunde getrunken, komme über dein und deiner Erben Haupt, komme deinem Blute heim. „Und da sie den Wagen wuschen bei dem Teiche Samaria, leckten die Hunde sein Blut. Es wuschen ihn aber die Huren, nach dem Worte des HErrn, das er gesprochen hatte." Heutzutage spricht er es durch den Mund der Elia's, die das Volk selbst entsendet; durch den Mund der Elisa's, die es von der Rednerbühne auch der Isebel verkünden, will sagen, jeder Säbel-Herrschaft verkünden, die sich blos auf's Schwert der Gerechtigkeit, und nicht auf die Gerechtigkeit selber stützt. Die Männer Gottes, die Männer des Volkes, dessen Stimme Gottes Stimme, rufen es laut im Namen Gottes und des Volkes von der Rednerbühne dieser Isebel zu: „Und die Hunde sollen Isebel fressen auf dem Acker zu Israel."[2]) Und die Hunde thaten so; dieselben Hunde, die sie gefüttert mit dem Blute Naboth's, des Mannes aus dem Volke, des

1) Das. V. 10. — 2) Das. B. II. c. 9, 10.

biblischen Volksvertreters und des guten Volksrechtes. Sobald die Hunde Isebel's Sturz witterten, leckten sie schon die Schnauze nach ihrem Blute. Als Isebel nun gar zerschmettert dalag auf dem Strassenpflaster, oder auf den aus den Steinen, womit Naboth getödtet worden, errichteten Barrikaden: da kamen auch schon die Hunde mit lechzenden Zungen herbeigerannt und tranken ihr Blut. Denn in jedem dieser Hunde lauert ein Stück von den Hunden jenes leidenschaftlichen Jägers, die zuletzt ihren eigenen Herrn zerrissen. Als man nun hinging, um Isebel's Leiche zu begraben, fand man „nichts von ihr, denn den Schädel", mit dem sie immerdar durch die Wand rennen wollte, „und Füsse", mit denen sie immer rückwärts ging, im Einklange mit dem um ihr Rücken-Kreuz geschriebenen Wahlspruch: Vorwärts. Ausser dem Schädel mit der eisernen Stirn, und ausser den Füssen, die den Weg ihres Kreuzes gingen, fanden die Todtengräber nur noch „ihre flachen Hände"[1]), mit denen Isebel Löcher und Lücken in ihre Eide und in die Volksrechte geschworen. Da gedachte man des Wortes, „das der HErr geredet hat durch seinen Knecht Elia, den Thisbiten" den Gottes- und Volksboten: „Auf dem Acker Israel sollen die Hunde der Isebel Fleisch fressen" — die nämlichen Hunde, parlamentarisch ausgedrückt, die mit Verfassungsparagraphen umspringen, wie die Meute mit dem Geschlinge des ausgeweideten Edelwildes. „Also ward das Aas Isebel wie Koth auf dem Felde im Acker Israel, dass man nicht sagen konnte: das ist Isebel."

So weit führt nun Cecchi seine Historie oder Bibelmysterie nicht, die, entsprechend dem Titel, mit Ahab's Untergang, mit dem Siege des Gesetzes über den gräuelvollen Baalsdienst gesetzloser Machtherrschaft; mit dem Siege der wahren Propheten, Volks- und Rechtsvertreter über die falschen Propheten, die Baalspriester, Machtanbeter und Volks- und Rechtszertreter, endet. An der Spitze der Baalspriester des Machtgötzenthums steht in unserer geistlichen Commedia Sedechia, „profeta e sacerdote di Baal", Prophet und Priester des Baal, der zugleich, ausser seinem Baalsoberpriesterthum, den ganzen Kriegsrath des Königs Ahab in seiner Person vereinigt. Dieser Sedechia, in der Bibel, „Zede-

1) Das. c. 9, 35.

kia, der Sohn Enaena, hatte ihm eiserne Hörner gemacht, und sprach: So spricht der HErr: hiemit wirst du die Syrer stossen, bis du sie aufräumest."[1]) Die eisernen Hörner nennt man gegenwärtig Minié-Büchsen, Bajonette, gezogene Kanonen und was der eisernen Hörner mehr sind. Ob König Ahab's Oberbaalspriester und Kriegsminister, die eisernen Hörner an der Stirne, mit in den Krieg zog gen Ramoth in Gilead, und welcherlei Kriegsthaten er dort damit verrichtete; ob er allein mit seinen Hörnern die Schanzen stürmte, oder blos in Samaria gegen die wahren Propheten, die Männer Gottes, und eifrigen Verkünder seines Gesetzes, anrannte — davon steht in dem „Buch der Könige" nichts geschrieben. Auch bei Cecchi heisst es nur (III. Sc. 5) „Sedechia, armato con un par di corna di ferro —, vien furioso": „Zedekia kommt, mit einem eisernen Hörnerpaar bewaffnet, wüthend hereingerannt", in die Kammer nämlich zum König, und gleich los auf den Propheten Michea (Micha): „qui Sedechia presuntuosamente dà a Michea una guanciata, dice" etc. „Da trat hinzu Zedekia, der Sohn Enaena und schlug Micha auf den Backen, und sprach: Wie? ist der Geist des HErrn von mir gewichen?" — und zeigt auf seine eisernen Hörner. „Micha sprach: Siehe, du wirst's sehen an dem Tage, wenn du von einer Kammer in die andere gehen willst, dass du dich verkriechest."[2]) Der König befiehlt die Verhaftung des Propheten: „diesen setzet ein in den Kerker, und speiset ihn mit Brod und Wasser des Trübsals, bis ich mit Frieden wiederkomme." Mit welchem Frieden König Ahab wiederkam, das wissen die Hunde, die sein durch den Kriegswagen sickerndes Blut leckten, und wissen die H—, die ihn wuschen. Das Alles traf ein nach dem Worte des Propheten, und trotz Zedekia's eisernen Hörnern.

Mit dem vom fünften Intermedio angegebenen Siegeszug der Sinagoga wollen wir Cecchi's Tod König Ahab's todt seyn, und sich zu seinen Vätern versammeln lassen:

„Die als streitende und triumphirende Kirche ihren Siegeszug feiernde Sinagoga erblickt man auf einem Triumphwagen, an ein Kreuz gelehnt, ein aufgeschlagenes Buch in der linken Hand haltend, in der rechten einen Kelch mit einer Hostie. Auf

1) Das. I. c. 22, 11. — 2) Das. 24. 25.

der ersten Stufe des Siegeswagens sitzt die Glaubenstreue (la Fede). Hinter ihr auf dem Wagen sieht man den Teufel und den Tod als Kriegsgefangene gefesselt. Vor dem Triumphwagen schreiten die Propheten einher, Drometen blasend. Hinter ihnen folgen die Vier Tugenden in Einer Reihe. Dann kommen die Apostel, paarweise wandelnd. Hiernächst die Hoffnung (la Speranza) und die christliche Liebe (Carità). Die vier Evangelisten ziehen den Wagen. Hierauf folgen die Märtyrer und Glaubensbekenner (Martiri e Confessori), in Waffen. Ein Volkshaufen, der die Schaar der Gläubigen vorstellt, beschliesst den Zug.

An Cecchi's zweite heilige Commedia, das Legendendrama,

La Conversione della Scozia, „Die Bekehrung Schottlands"

wollen wir uns nicht weiter kehren. Die Bekehrung erfolgte 626 unter König Edwin (Eduino), durch Bischof Giusto (Justus) unter Papst Bonifazius, Nachfolger des heil. Gregorius. Ort der Handlung ist Dora, Residenz des Königs Eduino, den Bischof Giusto, Beichtvater der christlichen Königin Indelberga, von seiner Krankheit in Folge einer tödtlichen, mit einer vergifteten Waffe beigebrachten Wunde, heilt, und den augenblicklich genesenen König sammt dessen Volk bekehrt. Die tödtliche Giftwunde, an welcher Beide, Volk und König, darniederlagen, war der Götzendienst, und die Genesung eine Heilung der Seele;[1]) die Erkenntniss des zeitigen und ewigen Heils im Glauben an den Arzt, den Heiland. Der schon früher durch den Mönch Augustinus unter dem heil. Gregor bekehrte König von England, Redualdo, umarmt zuletzt den an Leib und Seele genesenen König von Schottland, als seinen Bruder in Christo. Uebrigens treten hier, wie in der Istoria vom Tode König Ahab's, auch Figuren der römisch-italienischen Komödie auf, ein Parasit Bruno u. a., als Hofnarr, und ein Bravo Francalancia, der Capitano, das gewöhnliche Stichblatt seines eigenen Dieners, der in diesem Bekehrungsspiel Zafferino heisst. Der Schmarotzer schliesst das

1) Non solo il riaver la sanitade
Del corpo, ma ancor quella dell' anima. (II. Sc. 3.)

Stück sogar mit dem Ruf: Viva Cristo Jesù nostro Signore, Viva e viva per sempre, von einer, ans Publicum gerichteten, Schmarotzerbitte um Beifall begleitet. In dieser Art Nachzügler-Mysterien sieht man die Profankomödie des Tages wie den von der Schaafhaut umschlossenen Embryo an der Nabelschnur hängen. Sie stellen gleichsam künstliche anatomische Präparate vor, zur Erläuterung, wie sich das moderne Drama aus dem mittelalterlichen hervorgebildet, und in demselben, wie die Frucht in ihrem Schaafwasser, embryonisch schwamm. Darf man dem Vergleiche noch einen Zug anfügen; so entspräche der doppelte Zusammenhang des Bühnenspiels der Neuzeit mit dem christlich-mittelalterlichen und dem heidnisch-classischen Drama dem zwiefachen aus einem Geflechte von venösen und arteriellen Schnüren bestehenden Nabelstrange des Foetus. Solchen künstlichen Dramen-Embryonen werden wir übrigens auch in den Literaturen anderer Völker und bis in die neueste Zeit herein begegnen.

Und nun noch eine letzte Umarmung mit kräftig umfassenden, aus kritischen Messern, wie die der eisernen Jungfrau, bestehenden Armen, um von dem fruchtbarsten aller Komödien-Notare für immer Abschied zu nehmen. Die letzte Umarmung gilt der bekanntesten, in Prosa geschriebenen, unseres Wissens auch nicht, gleich den meisten andern, von Cecchi in Verse umgesetzten Commedia alten Datums, gilt seiner Commedia:

L' Assiuolo, Der Kauz.

Ueber diese Komödie wandert aus einer Literaturgeschichte in die andere ein närrischer Kauz von wunderlichem Histörchen. Der Assiuolo soll nämlich, zur Zeit als Leo X. in Florenz war (1515), im Palaste des Papstes diesem, zugleich mit Machiavelli's Mandragola, vorgespielt worden seyn, und zwar auf zwei Theatern, die sich in zwei verschiedenen Sälen befanden; in der Weise, dass je nach einem Act der Mandragola ein Act vom Assiuolo gespielt wurde, und ein Stück dem andern als Zwischenspiel diente. Der Umstand, dass Cecchi, wie schon berichtet, am 14. April 1518 geboren wurde, wirft die anachronistische, irren wir nicht, von Doni zuerst in Cours gesetzte[1]) Anekdote über den

1) Marmi part. I. Ragion. 4.

Haufen. Der für uns jüngste Literarhistoriker, der diese dem Doni entfallene Notiz, getreulich folgend, wie die Aehrenleserin Ruth, wieder auflas, ist E. Ruth, in seiner sonst tüchtigen und rühmenswerthen Geschichte der ital. Poesie.[1]) Der Kauz diente auch hier als Lockvogel auf dem Vogelherd für eine ganze Schaar von literarhistorischen Vögeln. Entweder Doni verwechselte den Assiuolo des Cecchi mit einem ältern Stücke gleichen Namens und ähnlichen Inhalts, oder verwechselte Leo X. mit einem spätern Papste, oder verwechselte zwei verschiedene Anekdoten, oder er liess sich von der Verwandtschaft der Motive in den zwei Komödien, Mandragola und l'Assiuolo, täuschen, die allerdings zum Verwechseln ähnlich. Cecchi hat dieser Aehnlichkeit zum grössten Theil die Vorzüge seines Assiuolò zu danken, der an Komik seine übrigen Komödien alle zusammengenommen übertrifft, und nach der Mandragola in dieser Art Komik am nächsten kommt. Insofern verdiente Cecchi's Stück allerdings mit Machiavelli's zugleich aufgeführt zu werden, und auf jener römischen Drehbühne[2]), wo möglich. Unzweifelhaft hätte Leo X. auch beide zusammen in solcher Weise darstellen lassen, wäre ihm ein derartiges Theater zur Verfügung gestanden und wäre Cecchi nicht erst 1518 geboren worden. Kauz dazu war Papst Leo X. genug, und wenn alle Kirchthurmeulen in Giglio Gregorio Giraldi's Weheklage über die obscönen Komödien des Jahrhunderts eingestimmt und mit ihm geschrieen hätten: O tempora! o mores! Iterum obscena omnis scena revocata est.[3]) „Wiederum und ganz und gar ist die obscöne Scene eingeführt worden! und vom geistlichen Oberhirten, Gott sey es geklagt, wie eifrig denn erst von Fürsten und Königen" ... Für die Antistites und Principes war eben die obscena scena die Scena schlechthin; die obscöne Komik die einzige Komik, über die ein geistlicher und weltlicher Fürst damals lachen konnte, wo es noch keine Thérèse gab, keine „Thérèse-Philosophe" der Chansons grivoises gab, die mit ihrem Café-estaminet-Liedchen: Rien n'est sacré pour un sapeur, noch im verwichenen Carneval den ernsthaftesten der Käuze, einen Kauz, der keinen Spass versteht, kurz den Kaiserkauz aller Könige, den

1) B. II. S. 584. — 2) Vgl. Gesch. d. Dram. II. S. 309. — 3) De Poetar. Hist. dial. 8. op. t. 2. p. 438. Vgl. Tirab. XII. p. 1903.

Hibou-Empereur, in ein solches Lachen schüttelte, dass er vor Lachen schier geplatzt wäre, wie eine Orsinische Bombe.

Wie aber Cecchi plötzlich einen solchen Rückfall bekam aus der verbürgerlichten und durch ihn insbesondere purificirten, beziehungsweise gesitteteren Komödie in die unzüchtige Hofkomödie, in Gregorio Giraldi's obscena scena, und Hals über Kopf gleich in die obscönen Scenen in der zweiten Potenz — Giammaria Cecchi, der Dichter einer ganzen Litanei von heiligen Spielen, der fromm-eifrigste Verehrer des „grossen Wunderthäters" des heil. Francisco di Paula, für dessen Verherrlichung er sein beträchtliches Vermögen geopfert:[1]) dieser Rückfall lässt sich allein aus der Natur der Katze erklären, die bekanntlich immer auf die Füsse zurückfällt, man mag sie werfen, wie man will.

In der zweiten Potenz obscön — einmal als Nachahmung der Mandragola, und dann wegen der auch im Assiuolo, der Manier des Cecchi gemäss, beliebten Verdoppelung der Motive und Personen. Doppelter Ehebruch; doppelter Callimaco; die Lucrezia aus der Mandragola auf zwei Schwestern vertheilt, deren jede eine nächtliche Ueberrumpelung von ihrem Callimaco über sich nimmt. Machiavelli's Dottore Nicia wird zwar in Cecchi's Assiuolo von einem einschläferigen Dottore Ambrogio vertreten, der sich aber in sich selbst zu einem zwiefachen Nicia spaltet: einem Nicia, in Bezug auf seine Frau; und dem Nicia, welcher in der Mandragola als Ohreule (Gufo de' Canonici) ein fröhliches Jagen auf seinen Callimaco anstellt; während Cecchi's Dottore Ambrogio diese Horneule, oder diesen Kauz (Assiuolo) in fremdem Gehege als geprellter Callimaco spielt, und den Eulenschrei, Chiù, nur als Nothsignal und Hülferuf ächzt.

Cecchi weiss sich im Prolog nicht wenig mit seinem Funde, seiner „neuen Commedia, die nicht dem Terentius, noch dem Plautus entlehnt sey, sondern" — dem Machiavelli? o nein! — „sondern nach einem jüngst in Pisa unter jungen Studenten mit zwei Edelfrauen vorgefallenen Ereigniss. Der Fall wird euch hoffentlich ergötzen. Auch ist das keine Komödie, die von der Plün-

1) Consegrò il suo pingue patrimonio a glorificare il gran taumaturgo d'Europa, S. Francesco di Paula. (Negri Istoria, degli Scrit. Fiorent. p. 267 f.)

derung Roms[1]), oder von der Belagerung von Florenz[2]) ausgeht; keine worin Bann und Aechtungen von Personen, Familienzerstreuung (sbaragliamento di famigli) und ähnliche Begebenheiten vorkommen" u. s. w. — lauter Nothbehelfe der Cecchi-Komödie selber. „Sie spottet ihrer selbst, und weiss nicht wie." Schade nur, dass seit Ariosto und Machiavell die italienische Komödie des 16. Jahrh. abwechselnd aus der Charybdis der abenteuerlichen Findlingskomödie in die Scylla der obscönen Scene fällt. Trotz alledem bleibt sie die Mutter unserer modernen Sitten-, Charakter- und Intriguen-Komödie, und selbst des rührenden Familiendramas. Ein Zusammenhang von Accolti's Novellen-Komödie mit einem von Shakspeare's romantischen Lustspielen ist oben nachgewiesen worden. Mit Ausnahme der Tragödie und des sogenannten edelkomischen, d. h. unbeschadet der Kunst, Erfindung und komischen Kraft sittlich-schönen Lustspiels, wie Moreto's Desden con Desden z. B., und in höchster Kunstgültigkeit, Shakspeare's romantische Komödien, — mit Ausnahme dieser Idealgattungen kann das italienische Drama, des 16. Jahrh. vor Allem, Musterstücke fast aus jeder Gattung von Schauspielen aufzeigen. Das Lustspieltalent, das Talent für Charakter-Komik und Situation, tritt auch, bei allen sonstigen Mängeln, und namentlich bei allem Mangel an ursprünglichem Genie, in Cecchi's Assiuolo glänzend hervor.

Der Vogelheerd mit dem seltsamen Kauz von ergötzlichem Vorfall befindet sich also, den Angaben des Prologo zufolge, in Pisa. Die jungen Schulfreunde heissen Giulio und Rinuccio. Beide sind in Oretta, die junge Frau des alten und reichen Advocaten Dottore Ambrogio, verliebt. Von dieser Liebe weiss weder Oretta, noch Ambrogio, der sich vor Nicia, seinem ältern Collegen durch eine verrückt-lächerliche Eifersucht auf seine ehrsame und tugendhafte Frau, Oretta, auszeichnet. Dem Giulio ist

1) Durch die kaiserlichen Truppen unter dem Connétable von Bourbon 1527. — 2) Durch Karl VIII., von Frankreich. Um diese zwei Cardinalpunkte der italienischen Geschichte des 16. Jahrh., für Italien die beiden verhängnissvollsten Katastrophen seit dem Einfall der Barbaren, bewegen sich auch in der Regel die Katastrophen der italienischen Findlings-Komödie, die des Cecchi nicht ausgenommen.

zwar die Leidenschaft seines Freundes Rinuccio für Oretta kein Geheimniss; dagegen bleibt Giulio's Liebe zu Oretta dem Freunde bis zuletzt verborgen. Zu Gunsten Rinuccio's ist Agnola, die Magd der Oretta, thätig. Auf Seiten des Giulio steht sein Diener Giorgetto, dem Giulio seine Leidenschaft entdeckt, und der ihm eine Zusammenkunft mit Oretta binnen acht Tagen verheisst. Sowohl Agnola's wie Georgio's Anschlag kann, bei einer so ehrbaren und so streng gehüteten Frau wie Oretta, nur auf eine nächtliche Ueberrumpelung und Täuschung abzielen. Einen Weg dazu deutet Agnola dem Rinuccio, in Gegenwart Giulio's an, vor welchem er kein Geheimniss hat. Zufällig — so erzählt Agnola — hat sie gestern Rinuccio's Mutter, Anfrosina, der Oretta, in der Komödie, im Nonnenkloster, wohin die Magd ihre Herrin begleitet hatte, im Vertrauen eröffnen hören: Messer Ambrogio sey in sie, die Anfrosina, so verliebt, dass er von ihr durch eine Vermittlerin ein Rendez-Vous erbeten. Darauf hätten die beiden Frauen, Anfrosina und Oretta, sich verabredet, dass erstere für die nächste Nacht den Ambrogio zu sich bestellen solle, in Rinuccio's Zimmer, nachdem dieser, wie gewöhnlich, ausgegangen. Oretta würde, in einem Anzug des Rinuccio, den sie durch Anfrosina bekäme, nachfolgen, und ihren Mann in Gegenwart der Anfrosina entlarven und beschämen. Agnola entfernt sich nach gegebenem Winke, Rinuccio folgt ihr. Giulio sucht seinen Diener Giorgeto auf.

Nicht lange, so bringt dem Ambrogio auch schon seine Unterhändlerin Verdiana die schönsten Aussichten auf ein Stelldichein, in einem Briefchen von Anfrosina, wofür sie sich aber erst Botenlohn ausbedingt. Er macht ihr die glänzendsten Versprechungen. Für eine so einfache Zusammenkunft mit Anfrosina erhält sie seine Hausschuhe zum Geschenk; für ein Schäferstündchen seine Kaloschen; für eine Nacht bei der Geliebten seinen Flausch. Verdiana mag aber den ganzen Filz nicht geschenkt, und lässt den Brief nicht unter 10 Scudi, keinen Heller weniger. Er ruft, wie Nicia, Cacasangue! geht aber dann seine Brille holen, und heisst die Briefbestellerin ihm ins Haus folgen. Die Scene ist um die Hälfte mindestens zu lang.

Nun verabredet Rinuccio mit Agnola einen Nachtbesuch bei ihrer Herrin, der Oretta. Dem Dottore will er aufbinden,

dass er Geschäfte halber verreise. Dann soll Ambrogio einen Brief, als käme derselbe von seiner Mutter, erhalten, der ihn auf ein Stelldichein bei ihr in einem entlegenen Gartenzimmer einladet. Dort wird sein Freund Giulio, als Magd verkleidet, den Ambrogio einlassen und in der finstern Kammer einsperren. Sobald Oretta allein geblieben, soll ihm Agnola ein Zeichen geben.[1]) Den Gianella, Ambrogio's Cerberus, werde er schon kirre machen.

Rinuccio geht dann auch gleich zu Ambrogio, erkundigt sich wegen seines Processes, und sagt ihm, dass er mit seinem Freunde Giulio auf 14 Tage nach Florenz gehe, um dort den Carneval zu beschliessen. Der Advocat wünscht ihm vergnügten Carneval. Allein geblieben, meint Ambrogio: sein Carneval mit Anfrosina in Pisa werde lustiger seyn, als der, den die jungen Laffen (giovanacci) in Florenz abhalten würden, und ruft seinen Cerberus Gianella. Diesem schärft er unter Androhung aller Höllenstrafen die unerbittlichste Wachsamkeit ein, und Niemanden ein- und auszulassen, bis er zurückkehrt.

Inzwischen hat Giorgetto ebenfalls einen Brief geschrieben, der aber von Anfrosina an Oretta gerichtet ist, worin diese an die Verabredung in der Kloster-Komödie erinnert wird; dass nämlich Oretta in Rinuccio's Kleidern bei Anfrosina erscheinen soll u. s. w. Der Brief trägt das Datum 24. Februar 1549. Und trotz dieser Jahreszahl konnte Doni in seinen marmi, die an chronikalischer Zuverlässigkeit keine Arundelischen marmi sind, von einer Aufführung des Assiuolo im Jahre 1515 vor Papst Leo X. melden! Konnten die Literarhistoriker das getreulich nachschreiben, zugestanden, dass Cecchi's Geburtsjahr bis auf Gaetano Milanesi zweifelhaft geblieben! Die gelehrten Literatoren lesen Stücke, wie magnetische Traumschläfer versiegelte Briefe, mit der Magengrube. Cecchi's Assiuolo-Leser freilich brauchen drei Magengruben für die drei bis jetzt geschriebenen Briefe der Anfrosina; als da sind: der Brief, den Ambrogio durch seine

1) Umständlicher und ohne jegliches Feigenblatt vor dem Mund lauten Rinuccio's Anweisungen so: voi come vedrete la padrona a letto e che voi penserete che la dorma, mi farete un cenno, e mi apriete l'uscio; io me n' entrerò in casa, e fingendomi essere il dottore, me n' andrò in camera di madonna Oretta, e mi coricherò nel letto a lato a lei etc.

Gelegenheitsmacherin für 10 Ducati Bringerlohn erhalten; der zweite, der von Rinuccio unterweges ist, und dieser dritte, an Oretta, den ihr Giorgetto selbst mit Kleidungsstücken von Rinuccio zuträgt. Ja wenn Gianella-Cerberus nicht wäre! Der aber flucht ihn von der Thür weg mit allen drei Rachen des Höllenhundes. Dessgleichen Oretta's Schwester, Violante, die Oretta abholen kommt zur Komödie. Cerberus hält die Schwester und den Giorgetto für eine und dieselbe Person, und flucht über den Kerl, der eine Weiberstimme angenommen. Violante nimmt dem Giorgetto, der sich für einen Diener der Anfrosina ausgiebt, Brief und Kleidungsstücke ab. Jetzt kommt Ambrogio vom Conditor zurück, wo er candirte Zirbelnuss zur Stärkung für sein Rendez-Vous zu sich genommen.[1]) Erblickt Violanten und untersucht sie, wie ein Grenzreiter. Den Anzug, sagt sie, hätte sie den Nonnen für die Komödie geborgt. „Die Nonnen“ bemerkt Ambrogio ärgerlich, „sollen das Komödienspielen dem Herzog und den Cardinälen überlassen, und sich lieber auf's Spinnen verlegen, und fordert den Gianella auf, zu öffnen. Cerberus schüttelt sich drinnen vor Staunen und Verwunderung über die Vielstimmigkeit des Kerls, der nun die dritte Stimme zum Besten giebt; „quante voci vuo' tu contraffare?“ und stürzt hervor, fällt über Ambrogio her und drischt ihn durch, bis er ihn erkannt hat. Ambrogio findet die Wachsamkeitsprobe für einen ersten Versuch zufriedenstellend, ersucht die Schwägerin hinaufzugehen und das Abendmahl bestellen, da er gleich nach Tische noch nothwendig ausgehen müsse. Die Scene unter der Thür, zwischen Ambrogio und Gianella, ist komisch, piacevole assai. Nachdem Ambrogio dem treuen Diener sein wiederholtes Versprechen, ihn im Testamente zu bedenken, erneuert, und zu Gianella's vollkommener Sicherheit und Beruhigung mit einigen lateinischen Juristenbrocken feierlich bekräftigt hat, fordert er Gianella auf, in Erwägung der Eventualität einer möglichen Gefahr denkbarer Prügel, ihn an den Ort seiner heimlichen Zukunft bewaffnet und maskirt zu begleiten. Ambr. „Mit unseren Stossdegen bewehrt, wollen

1) Per confortarmi e ringagliardirmi la natura; sicchè, avendo a giostrare, la lancia stia in resta. La lancia — wie sie geht und steht, als ob Vater Adam alle Feigenblätter für sich verbraucht hätte!

wir an die Arbeit gehen. — Gian. Werde ich mich bei der Arbeit zu betheiligen haben? Ambr. Nein — die besorg' ich allein."[1]) Gianella soll vor der Thür aufpassen und auf ein Zeichen des Ambrogio zu Hülfe eilen. Nachdem sie sich über das zu gebende Zeichen, den mehrgedachten Eulenruf, Chiù, mit welchem die ganze Komödie steht und fällt, und als das einzige Signal, worauf sich Gianella versteht, geeinigt, begeben sie sich an die cena, das Abendbrod, um dann, bis an die Zähne bewaffnet und maskirt, das Abenteuer zu bestehen.

Mit Beginn des vierten Actes ist Rinuccio schon auf der Lauer, um seine Anstalten zu treffen, je nachdem Gianella den Ambrogio begleitet oder nicht. Ambrogio und Gianella treten maskirt aus dem Hause, an die ähnliche Situation in der Mandragola erinnernd, wo Nicia Calfuccio, als wilder Jäger seines Hirschgeweihes, aus dem Hause schleicht, um sich den Jagdgenossen zuzugesellen. Wie dort Callimaco, wundert sich hier Rinuccio über den Anzug: Che diavolo hann' eglino indosso. Nur dass Cecchi's Doppelsehen zwei Figuren, Herrn und Diener, zur Situation verbraucht. Gianella knarrt noch eine Weile am eisernen Riegel herum, bis er die Hausthür abgeriegelt. Rinuccio entfernt sich, um seinem Freunde Giulio die Nähe der Drossel zu signalisiren. Ambrogio heisst den Gianella als Schildwacht vor Anfrosina's und seinem Hause auf- und abgehen, um beide im Auge zu behalten.

Oretta, in Mannskleidern, huscht aus dem Hause, ihr Geschick, an einen solchen alten eifersüchtigen Filz gekettet zu seyn, beklagend, der ihr keine Vergnügungen, weder in noch ausser dem Hause gönne. Bemerkt Agnola's Tuch, als Zeichen am Fenster, erkennt daraus, dass der Vogel im Garn und begiebt sich nach Anfrosina's Haus. Gianella, der auf seiner Posten-Promenade nun wieder heraufkommt, wundert sich in einem Selbstgespräch über seinen alten Dottore, der zwischen zwei Frauen, als alter Loth auf dem Posten, hin- und wiederschildert, und die beiden Alten zwischen zwei Susannen in sich vereinigt. Das drückt

1) Ambr. Co' nostri stocchi sotto andiamo a fare il lavoro. Gian. Ho a fare il lavoro anch' io? Ambr. no — lasciato pur far a me.

er natürlich unverblümter aus und ohne Spur von Feigenblatt.[1]) Rinuccio kommt zurück, erschreckt den Gianella mit einem Angriffsgeschrei. Gianella ruft Misericordia und lässt den Stockdegen fallen. Rinuccio bemerkt Agnola's Zeichen, und schlüpft durch die von Oretta aufgeriegelte Thür ins Haus. Jetzt erscheint Giorgetto, Giulio's Diener. Er hat den Ambrogio in einem Hofgelass glücklich eingesperrt, und seinen Herrn mit Oretta zusammengebracht. Der Eulenruf Chiù ertönt, zu Giorgetto's namenlosem Entzücken.[2]) Gianella kommt, noch ausser sich vor Schrecken, zurück, und tappt nach seiner weggeworfenen Waffe. Auf Giorgetto's Anruf schreit er wieder auf, und erzählt diesem, nachdem er sich wieder beruhigt, er wäre von 150 Kerlen angefallen worden, und hätte bei der Affaire seine Waffe fallen lassen.[3]) Giorgetto entfernt sich. Gianella hört den Kauz schreien, wiederholte Chiu's von der kläglichsten Sorte. Gianella kann den Kauz nur der Barmherzigkeit Gottes empfehlen, denn er für seine Person kann ihm nicht helfen.[4])

Da kommt er, Ambrogio, der Kauz, zähneklappernd vor Kälte und, statt chiù, bu bu bu rufend nach jedem dritten Wort, abwechselnd mit Cacasangue, das er allen Frauen und allen Männern anwünscht. Gianella wundert sich und fragt; Seyd ihr denn nicht mit Madonna Anfrosina zusammen ...?[5]) Ambrogio flucht der Verrätherin alle Uebel Gottes an den Hals, die ihn die ganze Nacht im Hofe hatte vor Kälte schuckern und schlottern lassen, bu bu bu. Und der verwünschte Kerl, der Gianella! Von dessentwegen hatte er sich zum Uhu schreien können. Gianella entschuldigt sich mit den mehr als 300 Bewaffneten, die ihn überfallen hätten.[6]) Ohne seinen Stockdegen, mit den er das Mauerpförtchen aufsprengte, sässe Ambrogio noch im Loch. Nun an

1) E in fatto in queste cose della coda e' non ci si può corre posta ferma: chiunque ha pizzicare, s'ingegna o di grattarselo, o di farselo grattare; così potessi far io. — 2) Sentendolo così gentilmente cantare in Assiuolo. — 3) E' mi cadde, ch'i fui assaltato da più di 150 persone. — 4) Raccomandetevi a Messer Demeneddio, ch' io per me non posso ajutare. — 5) Non siate voi stato nel letto con madonna Anfrosina? — 6) I' fui assaltato da più di 300 uomini d'arme ... Falstaff's Steifleinene haben ihre Ahnen. Der Urahn derselben möchte aber Ariosto's Trappola seyn in der Cassaria.

seine Hausthür hin; findet sie offen, schreit Diebe und Mörder und eilt hinein. Bald auch hört man ihn von innen dem Gianella, der draussen steht und die Thür verriegelt hat, zurufen, er möchte öffnen. Gianella will erst ein Zeichen, dass der Rufer auch wirklich Messer Ambrogio ist. Ambrogio erschöpft sich in Merkmalen, die Gianella aber sämmtlich nicht für massgebend erklärt, bis Ambrogio dreimal Chiù ruft, worauf Gianella öffnet. „O der Schande, was hab' ich drinnen gesehen und erlebt, Oime, meine Ehre!“ Das sieht mir ganz nach zwei ansehnlichen Hörnern aus[1]), meint Gianella. Ambrogio will Oretta's Brüder, die wir schon aus Bibbiena's Calandria kennen, herbeirufen, damit sie sehen, was für Ehre ihnen und ihm ihre Schwester macht. „Ich weiss nicht, was mich verhindert hat, hineinzustürzen in die Schlafstube, und beiden die Kehle abzuschneiden“.[2]) Dem Gianella befiehlt er, die Hausthür abzuriegeln, damit der Buhle nicht entwischen könne, und auf dem Posten zu bleiben. Cancherò! meint Gianella, und die Dreihundert steifleinenen Kerle? Die könnten einem Laternenpfahl Beine machen. „Ich gehe mit euch.“ Hiergeblieben! keift Ambrogio. „Das fällt mir gar nicht ein“[3]), bemerkt Gianella dagegen, und dicht seinem Herrn auf den Hacken. Jammernd geht der gehörnte Kauz die Brüder holen: „Alles schlägt heut zu meinem Verderben aus!“ Trefflicher Schluss des vierten Actes in einer Hahnreikomödie, deren Held ein solcher Kauz ist.

Welcher fünfte Act wird nun spielen? In welchem Stadium wird er die Lucrezia aus der Mandragola, unsere Madonna Oretta mit ihrem Callimaco, dem Giulio, vorführen? Der begabte Nachfolger wird, wie gewöhnlich, dem Genie seines Vorgängers über den Kopf greifen, und was dieser mit weisem Bedachte und Kunstgeschmack hinter die Coulisse des Bettvorhanges verwies, in Scene setzen. Cecchi's fünfter Act stellt uns sogleich den Helden und die Heldin seines Komödienskandals, Oretta und Giulio, vor Augen, unmittelbar nach dem Intermedio in der finstern Hofkammer, bei Madonna Anfrosina. Oretta bittet flehentlich den Ueberrumpler ihrer Ehre, diese wenigstens vor der

1) Canchero! queste si potrebbon chiamar corna. — 2) A segar la gola a tutti a duoi. — 3) I' non ne vo far nulla.

Welt zu schonen, da ihm seine List gelungen. Giulio gelobt ihr eine Discretion, die der Dichter freventlich bricht. Gleichzeitig klettert Rinuccio durchs Fenster aus Ambrogio's Haus. Die nun folgende Scene entwickelt sich unter den Auspicien einer Lustspiel-Situation, deren Komik an der Seelenbrandmarkung eines schnödumstrickten Weibes zu Schanden wird, nachdem ihre Frauenehre im Schmutze doppelt verrätherischer Unzucht erstickt worden. Rinuccio fragt seinen Freund Giulio, ob er Madonna Oretta gesehen? Dieser erwiedert: sie hätte lange in seinem Hause auf ihn warten können, und lässt sie vortreten. Rin. „Ist das die Art, Madonna, sich einem treuergebenen Diener zu entziehen? Oretta. Messer Rinuccio, hätte ich ahnen können, dass ein solcher Anschlag von euch oder Messer Giulio gezettelt würde, hätte ich nicht mein Haus verlassen, noch wäret ihr in dasselbe eingedrungen.“ Rinuccio erlässt der Situation kein Tüttelchen, und erklärt in Oretta's Gegenwart seinen Weg durchs Fenster. Als ihn Ambrogio mit Oretta's Schwester, Violante, zusammenfand, sey er, in dem Wahn, Oretta in flagranti zu betreffen, wüthend aus dem Hause gerannt, um seinen Schwager, Oretta's Bruder, herbeizuholen. Oretta. „Weh mir Unglücklichen, Ich bin zu Grunde gerichtet!“ Rinuccio beschwichtigt sie, heisst sie ihre Thränen trocknen, rathet ihr hinein zu gehen in ihr Haus; die Thür sey offen. Sie möchte nur thun, was ihr Violante sagen würde. Die beiden jungen Freunde — nächtliche Abwürger der Frauenehre, ein Genossenpaar wie Burke und Gare, die ihre Lustopfer burken, — diese versichern Oretta ihrer unbedingten Ergebenheit. Oretta: Messer Giulio und M. Rinuccio, möchte sich doch so gewiss mein gegenwärtiges Missgeschick zur Beruhigung der Meinigen — was mir unmöglich dünkt — beseitigen lassen, so gewiss, wie sich euch nun angehöre und für immer angehören muss. Rin. Gesegnet sey dieser Mund und benedeit! Oretta. Und so will ich euch denn, als euer Eigenthum, euer Gut (euere Sache), empfohlen bleiben“[2]), und geht ins Haus. Thalia verhüllt

1) Oimè! Sciagorata a me! I' son rovinata. — 2) Oretta. Messer Giulio e M. Rinuccio, così esca io della presente sciagora con quiete de' miei, il che mi pare impossibile; come io sono e sarò sempre vostra. Rin. O benedetta sia quella bocca! Oretta. E però, come cosa vostra io sono. . . .

ihr Haupt, trocknet rasch ein Paar zornerglühte Thränen, speit vor den beiden Wüstlingen aus und entflieht. Und doch wird die französische Hof- und Lorettenkomödie von Dumas père et fils nur das Destillat dieses Kothes liefern, ohne die Komik. Die beiden aber, wir meinen Giulio und Rinuccio, erzählen sich gegenseitig ihre Stegreifkomödie, jeder mit seinem zur geschmeidigen Ehebrecherin gerungenen Lustopfer, lachenden Mundes, umständlichst, mit der Ueberraschung auf Seiten Rinuccio's: dass Violante, die bei Oretta's Kind geblieben, und deren Stelle im Schlafgemach einnimmt, ihn, Rinuccio, den sie erst für Ambrogio gehalten, als er sich im Finstern der vermeinten Oretta entdeckt, mit ungestümer Heftigkeit umschlang, und ihm gestand, dass sie ihn seit lange im Stillen liebe, das beredsame Geständniss besiegelnd mit der Versicherung, er sey das Licht ihrer Augen.[1]) Von Giulio's heisserem und bestrittenerem Siege zieht uns Gianella's Fackel ab, womit er dem Ambrogio und dessen Schwager Uguccione, auf dem Wege in's Haus voranschreitet. Die Thür ist von innen abgeriegelt. Ambrogio, noch immer in seinem Kauz-Costüm, macht Augen wie der Uhu, im Freischütz, und will die Thür einrennen. Die Magd Agnola erscheint am Fenster, fragt, was das für Betrunkene wären; sie möchten ihrer Wege gehen, und den Rausch ausschlafen. Oretta's Bruder, unus pro multis, nennt als Repräsentant ihrer ganzen Brüderschaft seinen Namen. Agnola öffnet. Eine Lustspiel-Situation wieder, mit einer Dupirungs-Katastrophe im Gefolge, woran Dumas père et fils lernen könnten. Uguccione fragt nach Oretta. Agnola: Sie sey oben mit Nähen beschäftigt. Ambrogio macht eine unübersetzbare Glosse über die Nähnadel[2]), und will ins Haus. Agnola entschuldigt sich gegen Oretta's Bruder, dass sie Niemandem in Abwesenheit des Herrn vom Hause Einlass geben könne. In seiner Maske ist der närrische Kauz für sie abwesend. Er macht wieder Anstalten, die Thür einzurennen. Der Schwager verweist ihm sein unvernünftiges Betragen: „Ihr verbietet eueren Leuten aufs strengste zu öffnen, und dann wundert ihr euch, wenn sie gehorchen.“[3])

1) E faccendomi una bella diceria, mi concluse, ch'io ero il lume degli occhi suoi. — 2) E debbe adoperar l'ago grosso. — 3) Voi volete fare e' comandamenti, che e' non aprino a persona; e poi vi pare strano, se e' gli osservano.

Nun erscheint auch Oretta, begrüsst ihren Bruder, und fragt, was er da für einen Raufer und Eisenfresser mitbringe (armeggiatore)? Ambrogio. „Für den Helmschmuck des Eisenfressers hast du gesorgt.“[1]) Wo denn ihr drudo (Buhle) wäre. Oretta ruft ihren drudo herab: Fabio, komm' doch herunter! Violante, in Männerkleidern, kommt zum Vorschein, als drudo Fabio. Schon räuspert sich unser Kauz, um sein gellendes Chiù als Triumphgeschrei über den ertappten drudo auszustossen. Es bleibt ihm aber in der Kehle stecken, so wie er Violante erblickt. Alle Torturen, die er hinter Schloss und Riegel in Monna Anfrosina's Hof ausgestanden, macht Ambrogio noch einmal durch, als Gianella, von Oretta zum Geständniss gebracht, die nächtliche Fahrt seines Herrn erzählt. Da übermannt Oretta's Bruder dermassen der Zorn, dass er, im Namen aller Brüder, über den Schwager herfährt und mit dem Kauz teuflisch umgesprungen wäre, hielte ihn nicht Oretta ab, die den Bruder um Schonung bittet und ihm, ihr zu Liebe, zu verzeihen.[2]) Uguccione aber, noch immer ganz wild, heisst sie ihre Sachen zusammenpacken und mit ihm gehen. Jetzt fängt der Kauz zu winseln an, wie ein Kranich: „Lieber Schwager!“ Und um in die letzten Fussstapfen von Machiavelli's Callimaco zu treten, stellt sich nun auch Rinuccio mit seiner Doublette, Giulio, als Friedensstifter ein. Doch hat der Dichter so viel Lustspieltact, erst die Frauen zu entfernen, eh' er den Ambrogio dem Rinuccio um den Hals fallen lässt, und ihn als seinen Retter segnet, in dessen Arme er sich blindlings werfe.[3]) Die ganze Gesellschaft geht ins Haus, bis auf Giulio, der es seinem Diener Giorgetto schuldig zu seyn glaubt, ihm noch nachträglich seine Anerkennung öffentlich vor dem Publicum auszusprechen, wegen der grossen Verdienste, die er sich um Ambrogio's, der Oretta abgekämpfte, Hörner erworben. Derselbe Giorgetto hat die Stirne, der Brigata, der Gesellschaft, dem Theaterpublicum, die Moral des Stückes, als Lehre und Schule der Alten mitzugeben. „Die Brigata möchte, in seinem Namen, den alten

1) Tu m' hai ben scorto per armeggiatore facendomi il cimiere. — 2) Deh Uguccione, per l'amor mio perdonateguene. — 3) O figliuol mio! benedetto sia tu. Dio ti ci ha mandato; i' mi rimetto tutto tutto nelle braccia tua.

Herren, welche junge Frauen heirathen, den Rath geben, an unserem Messer Ambrogio ein Beispiel zu nehmen, und wenn sie schon den ersten Fehler begehen, eine junge Frau zu nehmen, sich wenigstens vor dem zweiten zu hüten, sie mit Eifersucht zu quälen."[1])

Das Anbrüchige der Intrigue, die Unstichhaltigkeit der Erfindung in Betreff der drei Vexir-Briefe, und die Verwerflichkeit des Motivs in aller Schärfe zugestanden, — eines entlehnten Motivs noch obendrein, und eines solchen vollends, dessen Entlehnung, abgelöst von Machiavelli's tiefem, als polemisch-sittliches Correctiv wirkendem Zweckgedanken, die Verdammlichkeit unendlich steigert — das Alles im vollsten Maasse zugegeben: so lässt sich doch das Eine nicht läugnen, dass Cecchi's Kauz ein komischer Kauz ist.

Nach der Patrone der Cecchi-Komödie sind auch des

Francesco d'Ambra

drei Stücke: Il furto, I Bernardi und La Tofanaria zugeschnitten.

Ueber Franc. d'Ambra's Lebensverhältnisse enthält die ausführlichste biographische Skizze, die bei Mazzuchelli[2]), blutwenig. D'Ambra war um 1549 Consul der Accademia Fiorentina. Als solcher hielt er in der Akademie viele Vorträge über schönwissenschaftliche Gegenstände. Er starb in Rom 1558 und liegt in der Kirche St. Croce zu Florenz begraben. Seine drei Komödien gehören zu den geschätztesten in italienischer Sprache. Sie wurden sämmtlich aufgeführt, zunächst von den Akademikern in Florenz; dann auch in andern Orten mit grossem Beifall. Crescimbeni zählt sie „zu den schönsten und bewundernswürdigsten" italienischen Commedie.[3])

Il Furto, Der Diebstahl,

im Jahre 1544 von den Accademici di Firenze im Saal der Accademia, mit besonderer Pracht in Decorationen und Costüm und

1) Brigata, fate intendere da parte nostra a' vecchi, che vogliono tor moglie giovane, che se ne consiglino col nostro M. Ambrogio, e che se e' faccino il primo errore a torla, che non faccino il secondo a esserne gelosi. — 2) Gli scritt. d'Ital. Vol. II. p. 2. s. v. — 3) Istor. de la volg. Poes. Vol. I. p. 271.

mit aussergewöhnlichem Beifall gespielt, ist in guter akademischer Crusca zu deutsch: Kleien-Prosa geschrieben. Der „Diebstahl", der in Rom spielt, betrifft einige Stücke Seidenzeug, die Gismondo aus dem Waarenlager seines Bruders, Lottieri Castrucci, mittelst Nachschlüssel entwendet hat, um für den Erlös sein Liebchen, Aurelia, von einem Rinuccio loszukaufen, dessen Corsarenhandwerk sich im Schatten des landschaftlichen Sammelnamens Corso, Korse, für Corsale, Corsar oder Seeräuber, zur Ruhe gesetzt hat; wie das bei Landsleuten von Rinuccio noch heutigentags vorzukommen pflegt, die aber in beiden Elementen heimisch, als Land- und Seekorsen. Die Menander- und Palliaten-Komödie hat, wie man sieht, ihre Grade durchgemacht, in Uebereinstimmung mit den Gauner-Studien, die der Mohr Hassan bei seiner ersten Visite dem Fiesco an den Fingern herzählt. Der schelmische Betrug, die neckische Geldabschwindelung, die drollige Prellerei der römischen Komödie entpuppt sich hier zum correcten, regelrechten Diebstahl mittelst Nachschlüssel. Was dort ein im Ehrenpunkt unzurechnungsfähiger Haussklave im Nutzen seines jungen Herrn besorgt, das treibt hier gleich dieser selbst auf eigene Hand — eine Hand mit langen Fingern; zum Beweise des Fortschrittes, den die Sklavenemancipationsfrage seit der römischen Komödie gethan, indem die wohlerzogenen Edelbürgersöhne, die jungen Liebeshelden der florentinischen von der Crusca oder Kleien-Akademie als Muster anerkannten Commedia, die Entbehrlichkeit der Sklaven darthun, deren Amt und Beruf auf die jungen Herren selbst übergegangen, die nun zeigen können, wie trefflich Freiheit und Familienehre mit Waarendiebstahl aus Liebe, und mit Nachschlüsseln aus Mädchen-Befreiungseifer sich verträgt. In Ariosto's Komödie lassen es die verliebten Jünglinge noch beim blossen Versetzen des ihren Vätern mit Hülfe ihrer Diener geraubten Gutes bewenden. Einen Schritt weiter geht schon die Cecchi-Komödie, die indessen immer noch den Diebstahl durch Mittelspersonen ausführen lässt, und ihn von ihren gesitteten Jünglingen aus edlem Hause noch scheu-behutsam, mit Zangen gleichsam, anfassen lässt, als deren sie sich eigens zu dem Zwecke von Dienern geworbener Gauner und Strolche bedienen. Francesco d'Ambra's Gismondo ist der erste Liebesheld der italienischen Commedia, der aus Liebes-

schwärmerei in eigener Person aus dem Waarenlager seines Bruders einige Stücke „raso" stiehlt, als Vorläufer der Repräsentanten der civilisatorischen Idee, die den Diebsthal selbst in die Hand nimmt.

Das Komische entwickelt das Stück aus den gestohlenen Stücken Zeug, das die seltensten Kreuz- und Quergänge durchläuft, bis es an den Bestohlenen zurückgelangt. Das Zeug bestreitet Handlung, Verwicklung, Intrigue, und ist der eigentliche Held des Stückes. Die Schicksale, die es erlebt, sind lustiger, als die, von welchen Cecchi seine Zeuge in Kisten und Kasten heimsuchen lässt. Der Corso Rinuccio, dessen Bruder die zwölfjährige Aurelia türkischen Piraten abgekauft, und das Mädchen dem Rinuccio als Vermächtniss hinterlassen, hat sich inzwischen anders besonnen; er weist die ihm von Seiten Gismondo's gemachten Anerbietungen zurück. Er will das Mädchen ihrem Vater nach Pisa zurückbringen, und nur diesem, gegen Rückerstattung der Auslagekosten, übergeben. Gismondo's Freund, Mario, der durch seinen Diener Gualcigna die Angelegenheit bei dem Corsaren a. D., bei dem Rinuccio, betreiben lässt, ist damit einverstanden, dass ein Stellvertreter des Gualcigna, ein Herumtreiber Zingano (Zigeuner), der den Vater des Mädchens von früher kennt, sich für diesen ausgebe, und dem Rinuccio die gestohlene Waare für das Mädchen aufschwindle.

Der Streich gelingt, Rinuccio nimmt die Waare; der ersten Betölpelung folgt die zweite auf dem Fuss: Unterweges hat ihm ein unbekannter Strassen-Corsar die Stücke Zeug abgeschwatzt, mit dem Vorgeben, sie auf der Stelle zu verkaufen und ist damit verschwunden. Inzwischen trifft Aurelia's wirklicher Vater, Guicciardo Galandi, aus Pisa in Rom ein, begegnet dem bestohlenen Bruder des Gismondo, dem Lottieri Castrucci, der in ihm einen Landsmann erkennt, und ihm daraufhin sein Waarenlager für gutes Geld zur Verfügung stellt, behufs eines neuen Anzugs, den der Pisaner sich anfertigen zu lassen Willens ist. Jener unbekannte Strassen-Corsar, der dem Rinuccio die Waare abgenommen, tritt als Lupo aus seinem Incognito heraus, und bietet, um dem Rinuccio Wort zu halten, die Waare wirklich einem Kaufmann an, und zwar dem Lottieri selber, der in dem doppelt gestohlenen Zeug sogleich sein Eigenthum erkennt. Auf

die Frage, von wem es der Anbieter bekommen, nennt dieser, der wackere Lupo, einen Pisaner, Namens Guicciardo Galandi. Da der wirkliche Guicciardo sich als diesen ihm vorstellt, berichtigt Lupo seine Angabe dahin, dass er die Zeugstücke von dem Rinuccio, dieser aber von dem Pisaner, Guicciardo Galandi, erhalten. Der wirkliche Guicciardo, hocherfreut, dem Rinuccio auf der Spur zu seyn, verspricht dem Lupo eine ansehnliche Belohnung, wenn er ihm den Rinuccio nachweise. Lupo hält es aber für gerathen, sich aus dem Staube zu machen. Mittlerweile ist Rinuccio in ganz Rom nach seinem Zwischenverkäufer umhergerannt, der ihm die drei Stück raso nero, im Werthe von 200 Scudi, abgenommen; begegnet dem Lottieri, und fragt ihn, ob ihm ein solches vielleicht angetragen worden. Lottieri's Frage, von wem er die Waare erhalten, beantwortet Rinuccio, wie Lupo: von Guicciardo Galandi aus Pisa, und schildert das Aeussere desselben so zutreffend, dass Lottieri im wirklichen Guicciardo den Dieb zu erkennen glaubt. In einem Selbstgespräch argumentirt Lottieri auf dieser falschen Fährte mit unfehlbarer Spürnase herum. Unleugbar sind diese aus Verkleidungen und Verwechselungen hervorgehenden Missverständnisse besser vorbereitet, natürlicher herbeigeführt und auch komischer in der Wirkung als die doppelt und dreifach verwickelten des Cecchi. Lottieri giebt dem wirklichen Guicciardo, der inzwischen seinen Doppelgänger aufgesucht, zu verstehen, dass er, Guicciardo, selber der Gauner sey. Der gute, sanftmüthige Pisaner ist ganz ausser sich über den Verdacht, und erklärt sich bereit, vor allen Gerichten der Welt seine Redlichkeit zu erhärten. Der Beweis ist auch schon zur Hand: Rinuccio kommt mit Zingano, seinem Guicciardo, von dem er die Waarenstücke in Empfang genommen. Den wahren Guicciardo erblicken, den er schon früher bestohlen, und sich drücken wollen, ist für Zingano Eins. Rinuccio hält ihn aber zurück, bis er ihm bei Lottieri das Nöthige bezeugt. Zingano, in der Klemme, macht dem Rinuccio weiss, der Alte (Guicciardo) sey verrückt, seitdem er sich einbildet: ein gewisser Zingano habe ihm Juwelen im Betrage von 1000 Scudi gestohlen; und halte nun in seiner Narrheit jeden Fremden für den Zingano, und falle über ihn wüthend her; kurz der Alte sey lebensgefährlich. Inzwischen erkennt auch der wirkliche Guicciardo den Zingano und

fällt, genau wie es Zingano vorhergesagt, über ihn her. Die komische Verwirrung erreicht ihren Höhepunkt, Zingano benutzt diesen Moment und verschwindet, um im fünften Act einen Coup in Lottieri's Waarenlager auszuführen, wo ihn die Nemesis erreicht. Als Gismondo erfährt, dass Zingano in dem Magazin seines Bruders auf frischer That ertappt worden, wird ihm unheimlich zu Muth, glaubt aber der Komödien-Moral genug gethan zu haben, wenn er ruft: „Muss ich nicht in Angst seyn? Die muss Jeder fühlen, der sich eines Vergehens schuldig weiss.“[1])

Mit dem Diebstahlsmotiv aus Liebe kreuzt sich überkommenermaassen noch ein anderes, ein Greisen-Liebesmotiv aus verjährter Lüsternheit, zur Doppelfabel, ohne welche nun einmal dieses Gauner-Findlings-Genre, seit Terenzen's Contamination, nicht leben noch sterben, am wenigsten zu einer Wiedererkennungs-Auflösung gelangen kann, die allein das bürgerliche Lustspiel vom Abgrund der Familiengräuel des Hauses Labdacus zurückreisst, worein es sonst unrettbar stürzen würde. Dieser Labdakide ist in unserer Diebstahlskomödie der sechzigjährige Arzt Cornelio, der in zweiter Ehe ein sechzehnjähriges Mädchen, Camilla, heirathen will, die für die Tochter von Monna Costanza gilt. Sein einziger Sohn Valerio, aus erster Ehe, ist mit der Mutter in dem „sacco di Roma“ (Plünderung Roms), dem gemeinschaftlichen Hinrichtungs-Sack all' dieser Findel-Schwindel-Komödien, verschwunden. Der alte Cornelio hat nun den frommen Wunsch, von Camilla, an Stelle des Valerio im römischen Verschwindungs-Sacco, einen Leibeserben zu erzielen. Dieselbe Camilla liebt aber auch der junge Mario, Sohn des zweiten Vecchio in der Komödie, des Lucio, der ihn aber mit der jungen Wittwe von Cornelio's verschollenem Sohne Valerio, mit Verginia de' Massimi, verheirathen will, die zu unserer Komödie nur ihren Namen beisteuert. Eine Hand wäscht die andere. Die vom Diebstahl schmutzige Hand des Gismondo hätte es hier allein nöthig; trotzdem leistet er seinem Freunde, Mario, als Gegendienst für dessen Bemühungen beim Loskauf der Aurelia, Gismondo's Liebchen, starke Hand bei der Entführung der

1) Forz' è ch'io tema; cosi fa, chiunque è consapevole di qualche errore.

Camilla. Gismondo schickt nämlich, als Zingano verkleidet, den alten Doctor Cornelio in April, bis die Entführung gelungen, die Mario mit seinem Diener Guacigna, beide als Köche verkleidet, in dem Hause der Monna Costanza ins Werk richten. Der Dieb aus Liebe und der Helfershelfer bei einem Mädchenraub aus dankbarer Freundschaft, fabelt dem alten Arzt von einem in geheimen Kindesnöthen befindlichen Mädchen aus guter Familie vor, die seiner Zange bedürfe. Der Arzt entschuldigt sich mit seinen eigenen Kindesnöthen, die er in Aussicht nehme, und behufs deren Verwirklichung er eben auf dem Sprunge stehe, sich mit Camilla ehelich zu verbinden; sey aber gern bereit, dem vermeinten Zingano, für den Fall, dass er davon Gebrauch machen wollte, die Ursachen von schweren Geburten nach seiner Wissenschaft auseinander zu setzen. Das thut er denn auch, nach Vorgang von Machiavelli's Callimaco, erst mit lateinischen Kunstausdrücken, dann im Musteritalienisch der Kleien-Akademie, gen. la Crusca. Gismondo-Zingano drückt dem Arzt für die Einweihung in die Theorie seiner Kunst dankbar die Hand, kann aber doch nicht umhin, den alten Accoucheur zu versichern: in diesem Augenblicke sey die praktische Nutzanwendung dringend geboten. Er könne auf ein ansehnliches Honorar rechnen; ausserdem sind ihm zehn Scudi gleich beim Eintritt gewiss. Diess entscheidet; der Berufseifer behält die Oberhand; die eheliche Verbindung muss der unehelichen Entbindung den Vortritt lassen; Cornelio holt seine Instrumente. Der verkappte Gismondo führt den Arzt auf Umwegen in das Hintergebäude von seines Bruders Waarenlager, dessen Oertlichkeit dem Gismondo besser bekannt ist, als dem alten Doctor. Hier bringt er ihn in eine Kammer, wirft die mit einem saracenischen Schloss (toppa saracinesca) versehene Thür hinter ihm zu, und lässt ihn dort die Brautnacht, die Camilla's Entführung begünstigen soll, Proben von seiner Geschicklichkeit ablegen, bis der Morgen Gismondo's Bruder, Lottieri, in das Gelass führt; wo dieser im Ertappten endlich den Dieb erwischt zu haben glauben muss, mit den Diebsinstrumenten in der Hand, und im Begriff einen zweiten Einbruch zu begehen. Ein herrlicher Charakter dieser Gismondo! Welcher Freund, Liebhaber und Dieb in Einer Person!

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu seyn,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein.
Ja wer auch nur Eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund;
Und wer's nie gekonnt, der stehle! —

Und wer blos stehlen gekonnt, dem fällt alles Uebrige von selbst zu. So kommt es auch. Der alte Doctor wird von Lottieri als Dieb festgehalten. Die Wuth giebt dem Alten Riesenkräfte. Mit Hülfe seiner Geburtszange entbindet er sich selbst aus dem finstern Verliess und rennt, das Licht der Welt erblickend, behend wie Merkur gleich nach der Geburt, zunächst zum Governatore von Rom, und von da zu seiner Herrlichkeit dem Papst. Zingano, der von seinem würdigen Stellvertreter, Gismondo, die Schlüssel erhalten, um Cornelio aus der Hinterkammer zum Waaren-Magazin herauszulassen, wundert sich zwar dem daherstürmenden Cornelio zu begegnen, setzt aber, einmal im Besitz der Schlüssel zum Himmelreich, seinen Weg nach dem Waarenlager fort, wo ihn, wie bereits gemeldet, das Schicksal aller ungeschickten Diebe erreicht, während die Gismondo's die Braut heimführen. In eine Heimführung löst sich auch Camilla's Entführung durch ihren als Koch verkleideten Mario auf. Jeder Topf findet seinen Deckel, zumal wenn Deckel und Koch Eins sind, und vollends wenn der allgemeine Deckel all dieser Komödientöpfe, ein verlorner Sohn oder todtgeglaubter Sprössling, als Gott aus der Kochmaschine, den Komödientopf zudeckt. Wie hier Cornelio's längst verstorbener Sohn, Valerio, der mit seinem Retter, einem edelmüthigen Spanier, Don Diego, wie gerufen eintrifft; gerufen nämlich vom Hülferuf der Monna Costanza, die den Koch Mario dabei überrascht, wie eben ihr Täubchen Camilla mit ihm davonfliegen will. Auf das Geschrei kommt auch Cornelio wie gerufen herbeigestürzt, um von seinem dem sacco di Roma mit Hülfe des Spaniers Don Diego, den er gleich als Zeugen mitbringt, glücklich entkommenen Sohn, Valerio, zu vernehmen, dass die Camilla seine Schwester Lucrezia ist, die der edle Spanier den Soldaten entrissen, als diese sie in den Tiber werfen wollten. Das Mädchen übergab er der Monna Costanza in Obhut; ihn selbst, Valerio, nahm der von Edelmuth stolz

überschäumende Spanier liebreich in seinem Hause auf, nach einem Schiffbruch, den Valerio bei Algier erlitten, und der ihn bis an die Küste von Spanien geschleudert. Nächst dem Spanier verdankt Cornelio diesem Schiffbruch Sohn und Tochter, und dass er nicht als sechzigjähriger Komödienvater an seiner Tochter zum Labdakiden geworden, und sie nicht im biblischen Sinne erkannt hat. In der allgemeinen Erkennungsfreude, sieht auch Lottieri seinem Bruder Gismondo die ihm entwendeten Waarenstücke von raso nero durch die langen Finger, und legt Guicciardo Galandi die losgekaufte Hand seiner Tochter Aurelia in die langfingerige des Gismondo, der ihr ewige Treue nach Hamlet's Eidesformel schwört: „Bei diesen Diebszangen!"

I Bernardi, Die Bernarde.

Die Komödie ist in Sdruccioli sciolti geschrieben und spielt in Florenz. Drei Bernarde spuken in dem Stück; danach ist es getauft. Der wirkliche Bernardo Spinola, ein junger Edelmann aus Genua, betreibt die Aufhebung des Bannes, den seinem Freunde, Giulio Girolamo aus Sicilien, die Tödtung eines Parteigängers zugezogen. Dieser Giulio hält sich unter dem Namen seines Freundes, Bernardo Spinola, in dem Hause des Florentiner Bürgers, Fazio, auf, als dessen Geschäftsgenosse. Er ist gerade abwesend, in Rom, wo er im Auftrage seines Principals, Fazio, eine Schuld von 2000 Scudi eincassiren soll. Die bereits erfolgte Zahlung hat Giulio dem Fazio, der ihn nur als Bernardo Spinola kennt, brieflich mitgetheilt, und hätte längst wieder zurück seyn können, worüber Fazio sich ernstliche Sorgen macht. Mit einem jungen Freunde in Florenz, Namens Alamanno, Sohn des Rimedio, hat der sogenannte Bernardo (Giulio) das Uebereinkommen getroffen, dass Alamanno sich scheinbar um Emilia, des alten Noferi Tochter, in Wahrheit aber für ihn, den Giulio, bewerbe. Als Gegendienst sollte Giulio in gleichem Sinne um Lucrezia, die Tochter des Cambio, freien zu Gunsten seines Freundes Alamanno, dessen Bewerbung, weil er der Sohn eines reichen Edelbürgers, von dem unbemittelten, aber auf die Ehre seines Hauses eifersüchtigen Cambio, und auch von dessen Tochter, Lucrezia, mit Misstrauen würde aufgenommen werden. In seiner Ungeduld über das lange Ausbleiben des Giulio entdeckt

Alamanno das Verhältniss seinem Diener Gianni, der ihm den Rath giebt, einen Brief, als käme dieser von Bernardo (Giulio) und mit dessen nachgeahmter Handschrift an Lucrezia zu schreiben, des Inhaltes, dass er, Bernardo, reichlich mit Geld versehen, aus Rom zurückgekehrt, die Lucrezia nach Genua entführen wolle. Um die Unterschlagung der eincassirten Gelder zu bemänteln, soll Alamanno in dem fingirten Briefe vorgeben: die Summe käme ihm für die den Fazio geleisteten mehrjährigen Dienste zu. Diesen geschmiedeten Brief soll Alamanno an Cambio, den Vater des Mädchens, adressiren, und in Abwesenheit des Vaters von einem Unbekannten abgeben lassen, weil sonst der Brief von Cambio's Hausleuten, aus Furcht vor dem strengen Vater, der die Tochter, wie der Geizige seinen Schatz, hüte, nicht würde angenommen werden. Lucrezia werde den offenen Brief aus Neugierde unzweifelhaft lesen. Dann möge sich Alamanno immerhin bei der Geliebten einstellen. Sie werde die Taube oder den Täuberich in der Hand, an Stelle des fernen Sperlings, schon festhalten und die Scheu vor dem reichen Junker verwinden. Wenn der Leser nur die Scheu vor dieser gewundenen, schlechterfundenen, noch ärger und unwahrscheinlicher als Cecchi's geschraubteste Zetteleien ausgeklügelten Briefattrappe, übertragen und verwinden könnte.

Natürlich fällt der Brief dem Cambio in die Hand, der eben mit Fazio das Ausbleiben des Bernardo besprochen. Cambio zeigt diesem das Blatt; ein Stichblatt für beide Alten: für Fazio, wegen der unterschlagenen 2000 Scudi; für Cambio, wegen der seinem Hause zugedachten Schande: ein spanisches Motiv, ins italienisch-Groteske vergröbert. Fazio, über Bernardo's beabsichtigte Flucht mit Lucrezia nicht minder entsetzt, als Cambio über die Entführung, rathet diesem, das im Briefe verabredete Zeichen, ein weisses Tuch am Fenster, auszustecken, den Bernardo damit in's Haus zu locken und ihn zu augenblicklicher Heirath der Lucrezia zu zwingen. Bernardo Spinola sey von guter Familie, und Cambio erspare die Mitgift. Cambio ist mit dem Vorschlag einverstanden. Während dessen ist der wahre Bernardo Spinola schon in Florenz eingetroffen, mit dem Begnadigungspatent für seinen Freund Giulio, den vermeinten Bernardo, und mit einer zum doppelten Betrage durch die Zinsen angewachsenen, von Giulio bei ihm niedergelegten Summe von 1000

Scudi, als Mitgift für Giulio's Schwester, Spinetta, von deren so wie von Giulio's Aufenthalt und Namenswechsel der wahre Bernardo nichts weiss. Besagte Spinetta lebt im Hause des reichen Florentiner Bürgers Noferi als Findling, und wird von Fazio's Sohn, Albizo, geliebt, den aber sein Vater mit Noferi's Tochter, Emilia, verheirathen will. Kaum angelangt in Florenz, hat sich der wahre Bernardo auch bereits verliebt, und zwar, damit auf jeden der Väter vorläufig mindestens ein Bernardo komme, in Livia, die Tochter des Fazio und Schwester von Albizo. Denn Noferi's Tochter, Emilia, liebt der falsche Bernardo I. (Giulio); Cambio's Tochter, Lucrezia, der falsche Bernardo II. (Alamanno, Sohn des Rimedio); und nun verliebt sich auch der wahre Bernardo Spinola, à son débotté, mit dem Reisestaub auf den Kamaschen, in Fazio's Tochter, Livia. Drei Bernardo's auf vier Väter? Was Drei! Auf jeden der vier Väter kommen mindestens zwei Bernardo's: auf Noferi die zwei falschen: Bernardo I. und Bernardo II., Giulio, der die Emilia liebt, und Alamanno, der sich um sie für Giulio bewirbt. Auf Fazio kommt Bernardo, der Falsche I., Giulio, sein Geschäftsgehülfe, und der wirkliche Bernardo Spinola, der Fazio's Tochter, Livia liebt. Auf Vater Rimedio, Bernardo der Falsche II.; Rimedio's Sohn, Alamanno, der zugleich als Doppelgänger von Giulio, Bernardo der Falsche I. Auf Cambio endlich derselbe Alamanno in derselben Qualität, als doppelter falscher Bernardo. Nun tritt noch ein fünfter Vater in die Schranken, der Vater von Giulio und Spinetta: Vater Girolamo Fortuna Ciciliano, aus Sicilien, der sämmtliche Bernardo's auf seine Kappe nimmt. Fazio ist der Erste, der den wirklichen Bernardo für einen Fälscher und Betrüger erklärt. Die 2000 Scudi dagegen (Spinetta's Mitgift), auf die sich der wirkliche Bernardo Spinola zu seiner Legitimation beruft, — diese erkennt er augenblicklich als ächt an; als seine 2000 Scudi nämlich, die ihm sein Commis, sein Bernardo, unterschlagen, und die er denn auch, gestützt auf ein richterliches Erkenntniss, das er sogleich erwirkt, in Beschlag nimmt. Der nächste Vater, der in dem wahren Bernardo einen Schwindler erblickt, ist Cambio; massen er eben im Begriffe steht, den richtigen Bernardo, Fazio's Bernardo in sein Haus zu locken, um ihn Knall und Fall mit seiner Tochter, Lucrezia, zu verheirathen. Nach solchen Erfahrungen,

die er mit seinem ehrlichen Namen macht, hält es der wahre Bernardo für gerathener, lieber gleich Giulio Ciciliano zu heissen, und unter dem Namen seines Freundes diesen unangefochten aufzusuchen, als unter dem seinigen sich einsperren zu lassen. Das Auskunftsmittel ist so bernardisch-närrisch-verzweifelt, wie die ganze Intrigue, und so wahrscheinlich wie Alamanno's Brief-Attrappe. Auch steht schon der dritte Vater in der Person von Giulio's leibhaftem Vater, Girolamo Fortuna, vor dem zum Pseudo-Giulio so eben durch sich selbst gefälschten wirklichen Bernardo Spinola da, der sich ihm als Giulio, Sohn des Girolamo, vorstellt, und die Identität durch das vorgezeigte Begnadigungspatent bescheinigt. Girolamo, der natürlich seinen Sohn kennt, hält den Vorzeiger dieses für den Mörder seines Sohnes, und würde ihn zur Stelle als solchen festnehmen lassen, wenn der Raubmörder nicht dringend ein Rendez-Vous mit Fazio's Tochter, Livia, hätte abhalten müssen, die ihm die Kupplerin Aldabella zuzuführen versprochen. Kupplerin Aldabella, eine Freundin von Verwickelungen, trotz Cecchi und Francesco d'Ambra, führt dem gutbezahlenden Fremdling, statt Livia, Albizo's Schwester, die nicht so leicht zu fischen, Albizo's Liebchen, die als Findling bei Noferi herangewachsene Spinetta, zu, in Livia's Kleidern, die Albizo selbst der Kupplerin gebracht, in der Hoffnung, er sey der Glückliche, dem die Zusammenkunft mit Spinetta beschieden. Diese italienischen Intriguen-Komödien-Dichter sehen eben Alles sub specie der Maskerade an. Ohne Verkleidungs-Mummenschanz keine Komödie. Von der politisch-symbolischen Maskenkomödie der Griechen hat die römisch-italienische nur den Maskentrödel überkommen, in den sie zu ihrem Carnevalvergnügen sich verlarvt.

Bernardo hat sogleich die Spinetta erkannt, eilt mit ihr aus dem Hause der schnöden Zubringerin, und weiht das Mädchen sofort in sein und ihr eigenes Geheimniss ein: dass er ihren Bruder, unter dessen Namen, aufsuche und sie verheirathen wolle. Im selben Augenblick tritt ihm Girolamo mit Rimedio entgegen, dessen Beistand Girolamo als Fremder sich erbeten. Girolamo erkennt Spinetta als seine Tochter. Bernardo und Girolamo schelten sich gegenseitig Betrüger. Spinetta beantwortet alle Fragen mit Thränen, und wird einstweilen zu Rimedio hin-

übergebracht. Dieser Act, der vierte, kann nicht schliessen, ohne Albizo zum Diebe zu machen, den Beutel mit Bernardo's 2000 Scudi, die sein Vater Fazio in dem Zimmer, wo er sich allein glaubte, hingestellt, um die vergessenen Kassen-Schlüssel zu holen, nimmt der aus seinem Versteck hervorstürzende Albizo an sich, und eilt damit Hals über Kopf zur Kupplerin Aldabella, um von dieser eine Zusammenkunft mit seiner Spinetta zu erkaufen. Das Geld ist Spinetta's Brautschatz, und der Dichter spielt dem Liebhaber, dessen eigene Mitgift in die Hände — trefflich ausgedacht! welcher überspitz geklügelte Komödiencoup eines listenreichen italienischen Lustspielkopfes! Schade nur, dass ein Bagno-Publicum dazu gehört, um den Coup zu goutiren.

Endlich trifft mit dem fünften Act die Kehrseite zu Bernardo gen. Giulio, trifft Giulio gen. Bernardo, aus Rom ein. Die ganze Bernardo-Intrigue hat Giulio's Pferd auf dem Gewissen, das unterwegs an der Feifel (vivola) erkrankte, und so die Verspätung von Giulio's Ankunft veranlasste. Nun gilt's die Verkennung und Verläugnung von Giulio's selbsteigener Person. Cambio, der eben hinter dem vermeinten, schon drinnen bei Cambio im Käfig sitzenden Bernardo (Alamanno), die Hausthür abgeschlossen, hält den wirklichen Giulio, den er als Fazio's Bernardo doch fest eingeschlossen zu haben glaubt, für einen Spuk, oder den leibhaften Belzebub, und stürzt in's Haus zurück, um sich zu überzeugen, ob die Thür der Kammer, worin er den Bernardo eingesperrt, noch verschlossen. Doch ist auch schon der Garnbock in voller Thätigkeit, der den vollständig aufgewickelten Knaul wieder abwickelt. Dieser Garnbock ist Vater Noferi, der in Piero, dem Diener des Bernardo Spinola, den alten Piero erkennt, welcher ihm vor 12 Jahren in Livorno die Spinetta übergeben. Bernardo Spinola, Albizo, auch sie spuhlen, jeder seine Knäuel, am dienstwilligen Garnbock ab. Vater Girolamo Fortuna Ciciliano hat seine Schicksalsknäuel, voll der unglaublichsten Erlebnisse und Abenteuer, schon früher abgewickelt, worunter das glaublichste, dass er 11 Jahre auf der Galeere als türkischer Sklave gerudert. Vater Rimedio, der mit erstaunlicher Beredsamkeit dem Vater Cambio zuspricht: den Vogel im Käfig, Fazio's vermeinten Bernardo, zu seinem Schwiegersohn vom Fleck weg zu machen, veranstaltet noch erstaunlichere Augen, als er

in dem Vogel seinen Sohn Alamanno vor sich sieht, den er selbst dem vermögenlosen Cambio, mit der Insinuation, er würde die Mitgift ersparen, angeschwägert. Kurz, die Haspel bringt Alles in's Gleiche, und waift und weibt alle Bernardo zu Schwiegersöhnen der fünf Schwiegerväter, an deren Spitze er selbst, der Garnbock. Den Albizo haspelt er zum Schwiegersohn des Girolamo; den Bernardo Spinola zum Schwiegersohn von Fazio; Giulio Girolamo zu seinem, Noferi's selbsteigenem Schwiegersohne; Rimedio Alamanno endlich zu Cambio's mitgiftlosem Schwiegersohn. Von den Schwiegertöchtern kommt nur Spinetta zum Vorschein, um sich ein Paar Thränen in die Wirthschaft zu weinen. Die Charakterzeichnung der fünf Väter ist rühmenswerth. Die Väter und Diener der italienischen Komödie des 16. Jahrh. dürfen sich überhaupt mit denen der römischen Palliata kecklich messen. Am schwächsten erscheint die Komödie dieses Zeitraums in Anlage und Durchführung von Plan und Intrigue. Kunstgemässe Knotenschürzung sucht sie durch ein Gewirre bunter Fädenkreuzungen zu überbieten; und als Richtschnur und Leitfaden durch das Labyrinth ihrer Intriguenspiele scheint sie den Wahlspruch: die Menge muss es bringen, erkiest zu haben. Eine Fabelführung wie die in Ariosto's Suppositi ist der italienischen Verwickelungs-Komödie nicht wieder gelungen; so wenig wie sie die Anmuth der Komik je wieder erreicht hat, die in ungezwungener Fülle aus diesem lebendigen, ewig frischen Erfindungsquell sprudelt. Gleichwohl bleibt die italienische Verwickelungs-Komödie aus dem vierten Jahrzehent und aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, selbst in dieser wüsten Form eines, über das Gehege verständiger Anordnung und Planmässigkeit, richtungs- und gedankenlos „hinausgeilenden" Intriguen-Carnevals, die älteste Vorschule des modernen Attrappen-Lustspiels, das in der politisch-satirischen Schelmen- und Hahnrei-Komödie des Scribe und Genossen den Gipfel technischer Kunstfertigkeit erstiegen; und das, straffer und fester die Fäden durcheinanderschlingend, Zettel und Einschlag raffinirter mischend, und nach einem geistreich-feinern Musterblatte kreuzend, in der Idealkomödie dieser Gattung, in Scribe's „Chaîne", sein Webermeisterstück geliefert.

Der blosse Titel von Francesco d'Ambra's dritter und letzter Komödie wäre geeignet, einen panischen Schrecken einzujagen:

Cofanaria, Kisten-Komödie!

Bei der Kunde könnte eine Wehklage unter den Lesern ausbrechen, wie unter den Weibern von Byblos beim Anblick der von Aegypten heranschwimmenden Kiste, die den Sprössling der Blutschande, den Findling Adonis in ihrem Innern barg; den Sohn des alten Komödienvaters, Cyniras, und dessen Tochter Myrrha. Diese Myrrha ist uns Deutschen durch die „Mirra" der Ristori bekannt geworden, als die Nachgeburt einer, in geistiger, von Alfieri mit der Seneca-Tragödie begangener Blutschande, erzeugten Fehlfrucht, die aber nichtsdestoweniger von einem Berliner Kunstkritiker, der selbst eine ähnliche Afterbürde von romantisch-classischer Kritik vorstellt, seiner Zeit mit inbrünstiger Affenliebe, mit Hebammenzärtlichkeit in die Arme genommen, auf Händen getragen, gehätschelt und geschaukelt ward. Wehe dem, der an Alfieri's Mutterkuchen keinen Geschmack fand; der ihn wohl gar ekelhaft und scheusslich fand. Eulenspiegel's H—sohn war das gelindeste Schmähwort, das einem Solchen der affenzärtliche Grimm jener literarischen Hebamme an den Kopf warf. Das kommt Alles von der leidigen Findlings-Kisten-Komödie, die bis in die mythologischen Zeiten, bis auf das Findlings-Kästchen des besagten Adonis, und bis auf Danae's gleichfalls in einer schwimmenden Kiste umhergetriebenen Findling, zurückreicht.

Wir aber, wir hätten, dünkt uns, an Cecchi's Fracht- und Verpackungs-Komödien genug, für den eine Waarenkiste die Bretterwelt bedeutet. Doch seyen wir gerecht. War sie, die Kaufmannskiste, war sie dies nicht auch für Cecchi's Publicum? für ganz Italien, das seit Jahrhunderten den Welthandel in der Waarenkiste, wie in der Nuss, besass?[1]) Was denn Anderes bedeuteten die drei grössten Welthandelsflotten von Pisa, Genua und Venedig, als eine Bretterwelt schwimmender Waarenkisten?[2]) Worauf ruhte jenes lateinische Kaiserreich, das die Venetianer unter ihrem blinden Dogen Dandolo errichtet, wenn nicht auf der Waarenkiste? Und es stand fester und länger auf dieser Kisten-Grund-

1) Salv. Bettinelli, Risorgimento d'Italia. Bassano 1785. Vol. I. II. Commercio d'Italia p. 278—304. — 2) J. B. Fanucci, storia dei tre celebri popoli marittimi dell' Italia etc. 4 Voll. Pisa 1817—22. 8.

lage, als das neueste lateinisch-mexikanische Kaiserreich auf der Bajonettspitze des französischen Kaiserreichs stehen wird. Denn die einzige Grossmacht, die das lateinische Kaiserreich des blinden Dandolo (1261) zu stürzen vermochte, war wieder nur die Kiste: die Kistenflotte der Genueser nämlich. In der Hand der drei grössten Kistenhandelsstaaten, Venedig, Genua und Pisa klapperten Cäsar's um den Weltbesitz spielende Rubikon-Würfel in Gestalt von Waarenkisten. Von 1119 bis 1284 frassen sich die Pisanischen und Genuesischen Kisten untereinander auf, bis der Pisaner Ugolino, infolge der von den Kisten Pisa's gegen die der Genueser bei der Insel Meloria verlornen Seeschlacht, in seiner Kiste, dem berüchtigten Hungerthurm, seine Kinder und die eigenen Fäuste frass.[1] „O Pisa du, des schönen Landes Schmach, In dem das Sì erklingt mit süssem Tone!“[2] „O Genua, Feindin jeder Sitt' und Pflicht!“[3] O schaudervoll-herrliche Kisten-Tragödie in der göttlichen Komödie! Ja, die Schicksalswaage ist eine Packhofwaage, und die beiden Tonnen, woraus Zeus die Menschen- und Völkerloose greift, sind eigentlich Waarenkisten, die, wie in Cecchi's Komödien, auch in der grossen Welt- und Völkerkomödie das Schicksal der Handlung entscheiden. Der Kiste gehört die Welt. Der Waarenzug ist der Argonautenzug nach dem goldnen Vliesse der Cultur; das weissagende Schiff Argo, die Prophetin der Schiffs-Kiste, und mit dieser aus demselben Holze gezimmert. Der Handelsgeist, er ist der Jason, der den feuerschnaubenden Drachen todtschlägt, und die flammenspeienden Stiere zu Ackerochsen verwerthet, die beide, Drache wie Ochsen, als geborene Schutzzöllner, das goldene Fell nicht freigeben, und in ihm auf die Freiheit selbst Beschlag legen. Wenn daher die Cecchi-Komödie ihre Helden in Kisten versteckt, so handelt sie durchaus correct und im Sinne des ursprünglich, und am frühesten, vom Handelsgenie beseelten italienischen Nationalgeistes, für welchen der Held in der Kiste steckt, und darin auch am besten aufgehoben ist. Selbst Shakspeare hat es nicht

1) Ambo le mani per dolor morsi. Dante Inf. C. XXXIII. S. 58. —

2) Ahi Pisa, vituperio delle genti
Del bel paese là, dove 'l si suona. Das. v. 79.

3) Ahi Genovesi etc. Das. v. 151.

verschmäht, wie so manches Andere, auch dieses Kistenmotiv von der italienischen Komödie zu entlehnen. Im Cymbeline lässt er den Italiener Jachimo, ganz wie einen Liebeshelden von Cecchi, im Schlafgemach der Imogen, in einer Kiste verborgen, unterbringen, und dann, der Kiste entstiegen, das Inventarium des Zimmers und der schönen Schläferin aufnehmen, trotz einem Kaufmann, der seine Ballen revidirt. Und wer steht dafür, dass der absichtsvollste aller Dichter nicht bei dem Italiener Jachimo eben diesen wettlustigen, wagelistigen Kaufmannsgeist des damals ersten Handelsvolkes der Welt im Sinne gehabt? Eine Waarenkiste im prunkvollen, mit Meisterwerken der Kunst, ausgeschmückten Schlafgemach einer fürstlich hochgebildeten Dame, auf deren Nachttisch ein eben zugemachtes Buch liegt — wie viel feine Andeutungen von Wechselbezüglichkeit zwischen Handel, Kunst, Bildung; und welches sinnvolle Schlaglicht zugleich auf den italienischen Kistengeist jener Zeiten, um den sogar eine Ring-Wette, herspielt, wie in der Cecchi-Komödie! Welcher Unterschied aber auch in der Motiv-Benutzung bei Cecchi und bei Shakspeare! Der schmutzige Larvenbalg, den der glänzende Schmetterling durchbrochen. Ring und Kiste, die beiden trivialen Angelpunkte von Cecchi's gemeiner Ehe-Kuppelintrigue, zu welchen Weltangelpunkten hat sie Shakspeare erhoben, hindeutend auf den festen, unverrückbaren Angelstern ehelicher Liebestreue!

Verleiden wir uns nicht das so herrlich, so dichterisch herrlich verschönte Motiv durch Francesco d'Ambra's, zur Hochzeitsfeier des illustrissimo Signore Principe Don Franc. de' Medici und der serenissima Giov. d'Austria aufgeführte Cofanaria. Was verschlägt es auch viel, ob hier die Waare Leinwand ist, statt welcher ein junger Lüstling — eine saubere Waare auch er und ein „liederliches Tuch" — auf das Steueramt in dem Cofano (Kiste) gebracht wird? Ob dieser Bursche Ippolito heisst? Ob der todtgeglaubte Ehemann ein Claudio de' Fidamanti ist, der heimlich mit seiner Frau Laura zusammenkommt, mit welcher sich der Ippolito verheirathen soll, der sich zu einem Mädchen Marietta im Cofano tragen lässt und von seinem Freund Agabito aus dem Packhof erlöst, und zurückgeholt wird, als Gatte von Flamminia, in welche die Marietta sich mittlerweile von ihrem Erkennungs-Vater Ilario hat umtaufen lassen?

Fördert es uns in der Bekanntschaft mit der Findlings-Schmuggelkomödie, wenn wir erfahren, dass Ariosto's Astrolog sich hier Tofano nennt, und der geprellte Gelegenheitsmacher Stoldo? Dass der Gauner Tofano den beiden Vätern, Ilario und Bartolo, 100 Scudi abschwindelt, für den mit 100 Pfifferlingen zu theuer bezahlten Geist des todtgeglaubten Claudio, den er aus Constantinopel citiren soll, und der längst in Florenz mit seiner Frau und seinem Freund Agabito unter Einer Decke steckt? Lassen wir die Tofano-Cofano-Commedia getrost — schiessen, wie man in Berlin sagt. Ihre Sdruccioli-Verse sind dazu wie gemacht. Sie fahre hin; bis dorthin, wo der Pfeffer wächst. Dort benutzt man sie vielleicht als Pfefferkiste, und lässt sie treiben gen Paris, dessen Gesammtbevölkerung beim Oeffnen ein solches Nasenbeissen befallen könnte, dass der zweiten Vorsehung die Augen übergehen. Möglicherweise geht die Kiste dann retour mit dem second empire als Rückfracht. Vorübungen zu solcher Kistenfracht hat letzteres hinlängliche gemacht. Von Strassburg nach Boulogne, von Boulogne nach Ham, von Ham nach Amerika, u. s. w., bis es zuletzt aus der Soldatenschachtel des second Décembre so unversehens und ganz als solche Schmuggelwaare hervorstieg, wie nur irgend ein Held in Cecchi's Komödien aus seiner Kiste. Nach den Pfefferinseln mit allen Helden der Kistenkomödie und mit allen Komödien der Helden der Caisse-mobilière!

Ob wir wohl auch die nun folgenden Komödien des

Antonio Francesco Grazzini, gen. **Lasca**,

dahinzuschicken uns möchten veranlasst finden? Die Lobeserhebungen, die ihm Biographen und Literarhistoriker spenden, könnten uns nicht davon abhalten. Schon desswegen nicht, weil gerade diese die von ihnen belobten Komödien in der Regel nicht gelesen haben. Der schon angeführte Bio-Bibliograph Giulio Negri giebt zwar ein möglichst vollständiges Register von den Werken der in seinen Folioband aufgenommenen florentinischen Schriftsteller; daraus folgt aber noch keineswegs, dass er diese Werke gelesen. Hören wir indessen, was Negri von unserem Komödiendichter Grazzini, gen. Lasca, sagt[1]): „Wenn jemals das

1) Istoria etc. p. 256 ff.

alte Sprüchwort, Poeten werden geboren, Recht hatte, so ist diess der Fall bei Grazzini. Der Sohn ehrbarer aber armer Eltern[1]) aus Florenz, erwarb er, ohne eine regelmässige Schulbildung genossen zu haben (senza cultura), Ehrenauszeichnungen von Theaterpublicum und Akademien, die nur Gelehrten ersten Ranges zu Theil zu werden pflegen, in Anerkennung seiner Verdienste um Beide: als ausgezeichneter Bühnendichter und einer der ersten Gründer der Florentiner Akademie[2]), in welcher Eigenschaft er sich selbst den Zunamen il Lasca (Plotzfisch) beilegte. Als er in der Accademia de la Crusca (Mehlkleie) eintrat (1550), fand er nicht für nöthig, sich umzutaufen, weil doch, wie er scherzhaft bemerkte, die Plotzfische mit Mehl bestreut würden, wenn man sie bratet." Wollte Gott, auch andere Akademien zählten unter ihren Mitgliedern eben so viele Plotzfische, deren Fleisch doch mindestens einen guten Geschmack hat, als sie lederne Stockfische zählen, die sich einbilden, geniessbarer zu werden, wenn sie sich mit bunten Bändern aufputzen, wie die neapolitanischen Schlächter ihre Schöpsenkeulen dadurch appetitlicher zu machen glauben. Eines freilich schickt sich nicht für Alle. Für eine Akademie „der Feuchten" passten Plotzfische besser; einer Akademie „der Trocknen" dagegen gereichen Stockfische zu grösserer Zierde.

Grazzini-Lasca's Geburts- und Todesjahr verschweigt der Bio-Bibliograph Negri. Wir ergänzen Negri's Notizen mit der Angabe: Antonio Francesco Grazzini wurde 1503 in Florenz geboren, oder „gelaicht" (spawned), wie John Dunlop, mit Beziehung auf den „Plotzfisch", gar anmuthig sagt[3]), und starb im hohen Alter 1583. Ausser den acht Commedie sind von Grazzini 21 Novellen vorhanden, leichtfertiger Natur, wie die sämmtlicher Toscanischen Novellisten, worunter die 81 lateinischen des Girolamo Morlino[4]), die skandalösesten und obscönsten sind. Grazzini's Novellen drehen sich meist um Prellereien und Buhlschaften unzüchtiger Priester und geiler Pedanten. Von einem Schneesturm überrascht, suchen vier junge Männer Obdach im Hause einer Wittwe mit

1) Dall' ultima condizione d'onesti genitori. — 2) Accademia degli Umidi, „Akademie der Feuchten;" aber nicht hinter den Ohren. — 3) Hist. of Fiction. II. p. 437. — 4) Morlini, Hieronymi, Novellae XXX(I). Nap. 1520. 4.

vier jungen Töchtern. Während der Bereitung des Abendessens erzählen die vier jungen Männer an drei aufeinanderfolgenden Abenden (tre cene) der Dame und den vier Fräulein ihre schnurrigen Novellen am hellllodernden Kamine. Zuweilen fliegt eine helle Röthe über die Gesichtchen der jungen Damen, wenn nämlich gerade die Flammen im Kamin bei den muntersten Stellen feuerroth wurden. Eigenthümlich dabei ist, dass Grazzini selbst als anständiger Junggesell sein hohes Alter erreichte. Man weiss von keiner einzigen Liebschaft, die er gehabt hätte. Der Plotzfisch war, trotz seiner Novellen, ein keuscher Fisch, und sein Blut noch fischblutiger, als das von gewöhnlichen Fischen, die es, trotz Fischblut, im Streichen und Laichen mit Grazzini's Mönchen und Pedanten aufnehmen. Seine burleske Gigantomachie Guerra de' Mostri, hat viel Staub aufgerührt. Von seinen Schriften sind manche verloren gegangen; u. a. 19 seiner Novellen. Auch als Herausgeber von Werken anderer Schriftsteller hat sich Grazzini Verdienste erworben. Von seiner Ausgabe der Trionfi und Canti Carnascialeschi des alt. Lorenzo de' Medici (Fir. 1559) war schon die Rede. Ausserdem hat er die burlesken Poesien von Fr. Berni, della Casa, Bened. Vorchi, Molza, Agnolo Firenzuola, Bino, Dolce, worunter die schlüpfrigsten von allen, die des Ant. Mauro, veröffentlicht (das erste Buch Fir. 1548; das zweite 1551). Ferner die Sonette des Burchiello (1432 als Barbier in Florenz immatriculirt), in Sonette gebrachte Stadtanekdoten; jedes ein Sonett mit sieben Siegeln, die selbst Ant. Franc. Doni's Commentare nicht gelöst.

Commedie sind von Grazzini sieben vorhanden, sämmtlich in Prosa.[1]) Die erste derselben

La Gelosia, Die Eifersucht,

im Carneval 1550 in Florenz aufgeführt, erschien daselbst 1551 im Druck. Sie ist mit Intermedien ausgestattet, in Form von blossen Zwischenacts-Madrigalen. Wir würden ihr die Madrigale mit Vergnügen schenken, für das Vergnügen, das sie uns nicht

1) Commedie di Anton-Francesco Grazzini detto il Lasca riscontrate sui migliori codici e Postillate da Pietro Fontani. Firenze 1859. Opere di Antonfr. Grazzini. Vol. II.

gemacht hat. Dieses Vergnügen war so gross, dass wir unserer Geschichte am liebsten die ganze Komödie geschenkt hätten. Da sich aber unsere Geschichte nichts schenken lässt, so nimmt sie auch diese Commedia nicht geschenkt. Doch wird sie hoffentlich gegen die kurze Hand nichts einzuwenden haben, mit der wir die Gelosia abzumachen ein für allemal entschlossen sind.

Die Eifersucht erregt der Diener Ciullo bei dem alten Lazzero dadurch, dass er ihm weissmacht Cassandra, die Lazzero heirathen soll, halte heimliche Zusammenkünfte mit ihrem Geliebten, Pierantonio. Lazzero, eifersüchtig bis über die Ohren, will eine solche Zusammenkunft sehen mit eigenen Augen (con questi occhi). Zu dem Zwecke veranstaltet Ciullo allerlei Verkleidungen. Cassandra's Zofe Orsola hält die Zusammenkunft mit Pierantonio in den Kleidern ihrer jungen Herrin ab. Der eifersüchtige Lazzero sieht diese Zusammenkunft mit eigenen Augen, aber in fremden Kleidern, nämlich als Ciullo's Bruder, als Romagnolo, in leichtem Gewande bei strenger Mondnachtkälte, und empfindet alle Schauer einer vor Frost steifgewordenen Eifersucht. Gleichzeitig schleicht der junge Alfonso, in Lazzero's abgelegten Kleidern, zu dessen mit der Magd allein gelassener Nichte, Camilla, hinüber, öffnet mit dem in Lazzero's Hosentaschen gefundenen Hausschlüssel die Thür, und onkelt sich die Nichte mittelst Ring und Zubehör so ohne Weiteres an, dass der uom di mezzo, der Schutzmann jener Zeiten, den der ausgesperrte Lazzero, herbeigerufen, dessen erklärungsbedürftiger Verwunderung über das vergnügte Gesicht der am Fenster erschienenen Nichte mit der Vermuthung begegnet: „Ella debbe aver provato con che corno cozzano gli uomini.“ Das corno, das der uomo di mezzo, zu deutsch der „Mann der Mitte“, der Mittels- oder Schutz- und Trutzmann meint, ist schlechterdings unübersetzbar; so unübersetzbar wie das Rösslein, il cavallo, und die Krake, bestaccia, die Ciullo's Kamerad, Minucciato, dem vor Eifersucht und Kälte erstarrten Lazzero, unmittelbar nachdem dieser sich von der mondbeglänzten Zusammenkunft der vermeinten Cassandra mit Pierantonio überzeugt, vorreitet im Trab-, Trott- und Passgang: „avendo giovine e gagliardo il cavallo, gli apprira di modo il sentiero, ch' ei vi passerà poi col suo agivolmente; dovendo egli avere, ch' io ne lo stimo certo una bestaccia debole e restia.“ „Restio“,

ein stetiger steifer Klepper, aber wie lucus a non lucendo. Potz Fischchen und Plotzfischen, was durfte Alles ein feuchter Akademiker im 16. Jahrh. seinem Florentinischen Publicum trocken sagen, was Unsereins kaum niederzuschreiben wagt!

Ueber das corno des uomo di mezzo geräth Lazzero ausser sich. Er schreit um Hülfe. Diebe sind bei ihm eingebrochen. Ciullo bestätigt die Thatsache und geht mit ihm auf die Diebsjagd. Alfonso's und Cassandra's Vater Giovacchino, der von der Onkelschaft seines Sohnes durch Minucciato erfahren, eilt herbei und bittet himmelhoch seinen Schwiegersohn, den Lazzero, den Schwager zu schonen. Lazzero verwünscht den Schwiegersohn, den Schwager und die Cassandra dazu, und erklärt sich radical geheilt von Cassandra und Eifersucht. Schwager Alfonso entwickelt sich zum Schwiegersohn von Lazzero, und Onkel Lazzero überlässt den Schwiegersohn sammt Cassandra dem Pierantonio. Lazzero's heissester Wunsch ist jetzt Feuer im Kamin, und seine einzige Leidenschaft ein warmes Bett. Für ein einfaches warmes Bett nähme er nicht zwei Himmelbetten, deren Wärme er mit einer Ehehälfte theilen müsste.

Das Hauptgebrechen dieser Komödie besteht darin, dass sie mit der Scene, wo Lazzero die Cassandra mit Pierantonio zu überraschen glaubt (III, 4) zu Ende ist. Er musste sofort zu Giovacchino gehen und ihm die Schwiegerschaft aufsagen, zumal der Geizhals ihm die Tochter nur desshalb giebt, weil sie der alte Lazzero ohne Mitgift nimmt. Davon und von den willkürlichen Voraussetzungen abgesehen, die man allen diesen Komödien dreingeben muss, fehlt es der Gelosia des Grazzini keineswegs an komischen Zügen. Für das „grand comique" freilich, das Riccoboni in ihr findet[1], müsste man die spitzfeine Spechtzunge eines Stegreif-Komikers und Kritikers mitbringen, der aus den Schrunden und Spalten seiner improvisirten Bretterwelt das grand comique der Komödien-Lazzi so schnellzüngig und unfehlbar, wie der Specht die Insectenlarven aus den Runzeln altbemooster Borken, herauspickt à l'impromptu. Unsereins muss sich ohne Spechtzunge behelfen, und mit dem petit comique der neckischen Moosflöhe vorlieb nehmen, die uns aus einigen Scenen der Gelosia

1) Hist. d. Th. ital. II. p. 299.

entgegenhüpfen. So wirkt z. B. die Scene (II, 1) komisch, wo Zanobia, die Mutter der Cassandra, die Magd Orsola in dem Putzkleide ihrer Tochter erblickt, und Orsola in der Verlegenheit sich schlafwandelnd stellt, um ihre Herrin glauben zu machen, sie hätte die Kleider in diesem Zustande angezogen. Ferner die Scene wo Minucciato den durchgefrornen Lazzero, der im fluddrigen Kamisölchen anklopft, um sich bei dem Hausdiener zu wärmen, für einen Plundermatz, oder für eine feldflüchtige Vogelscheuche hält, die bei ihm vorspreche (III, 6). Dann die Scene (IV, 12), wo er mit seiner Magd Agnesa vor seiner eigenen Hausthür zusammentrifft, während Alfonso oben seine Nichte Camilla mit Ring und Stab belehnt. Lazzero schnaubt die Magd an, warum sie das Haus allein gelassen. Agnesa meint, er hätte sie ja selbst nach seiner Brille hinübergeschickt, die er bei Pierantonio vergessen. Sie hatte nämlich den Alfonso in Lazzero's Kleidern für ihren Herrn gehalten. Lazzero steht da, nun wirklich wie zur Vogelscheuche verblüfft. Diese paar Fettaugen schwimmen aber doch auf einer zu breiten Bettelsuppe. So gewiss ist es, dass im Lustspiel selbst der tollste Unsinn, der baarste Unverstand der Personen, die närrischste Situation verständig motivirt seyn muss, wenn man darüber lachen soll. Wohlthuend wirkt übrigens in der langweiligen Komödie auch diess, dass sie nach langer Zeit die erste ist, worin kein Findelkind, kein Vater, der mit unbewusster Blutschande schwanger geht, kein Waaren-stehlender, Wechsel und Briefe fälschender Haussohn, kein geldabschwindelnder Hausdiener, keine türkischen Kinder-Popänze von Piraten, kein Geisterbanner und Astrolog, vor allem keine Kiste, vorkommt.

Leider treibt Grazzini's nächste Commedia:

La Spiritata[1]), Die Besessene,

wieder das alte Unwesen. Orse vorse catorse — mit diesem allbewährten schon im Cato Censorius gebrauchten Hexenspruch wollen wir rasch den Cecchi-Teufel aus ihr austreiben. Dieser Teufel fängt gleich im Prolog an zu rumoren, und sagt sich selbst die grössten Sottisen ins Gesicht, um uns ein X vor's U zu machen.

1) Aufgeführt in Florenz 1560; gedr. Flor. 1561.

Er schimpft auf Cecchi's Findelkomödie, ohne ihn zu nennen. „Hier“, in der Spiritata nämlich — so höhnt die Spottgeburt — „hier wird man keinen Deutschen, keinen Spanier, keinen Franzosen ihre lästige und für die Zuschauer unverständliche Papageisprache welschen hören.“[1]) Hilft dir doch nichts. Orse vorse catorse, — hinaus mit dir!

Die, im Einverständniss mit Amme und Hausarzt, Besessene ist Maddalena, Tochter des Domenico, mit welcher Giulio, Sohn des Giovangualberto seit Jahresfrist heimlich vermählt ist, als Ringeltäuberich, auch Ringelschwanz (columba cauda torquata L.) genannt. Oeffentlich ist sie aber von ihrem Vater, Domenico, mit einem Andern versprochen, weil Giulio's Vater, Giovangualberto, die verlangte Mitgift von 3000 Ducaten nicht geben will. Da müssen denn die Geister dran. Maddalena fängt zu spuken an, dass Domenico's in Aussicht genommener Schwiegersohn vor Entsetzen das Weite sucht. Und im Hause von Giulio's Vater wirthschaften die Gespenster so toll, dass der Alte die Hülfe von Ariosto's Negromanten in Anspruch nimmt, dessen Rolle hier Giulio's Freund Albizo spielt. Die beiden Teufelsväter begegnen dem Geisterbanner mit der grössten Ehrfurcht; aber, bezüglich der Hand seiner Tochter ohne die 3000 Ducaten Mitgift, bleibt Maddalena's Vater, Domenico, auf dem rechten, und bezüglich der 3000 Ducaten Mitgift überhaupt, Giulio's Vater, Giovangualberto, auf dem rechten und linken Ohre taub. So gilt es denn Belial mit Belzebub austreiben, und den Geiz- und Habsuchtsteufel der beiden Väter mit dem churhessischen Dämon, Dietrich, Nachschlüssel und Brecheisen, bannen. Im Nu hat sich unter dem Höllenzwang des Teufelbeschwörers, Freund Albizo, Giovangualberto's Haus in eine Hölle voll maskirter Teufel umgewandelt, die, mit dem Oberteufel, Giulio, an der Spitze, sich in die Geldschränke seines abwesenden Vaters stürzen, darin aufräumen und mit den 3000 Ducati abfahren. Wer beschreibt den Jammer des Alten über die Schauderthaten, die das wilde Heer der Cuccubeoni in seiner Spinde angerichtet! Der Name Cuccubeoni nimmt auf seiner vor Schrecken lallenden Zunge alle

1) Ne ci si udironno nè Tedeschi, nè Spagniuoli, ne Franciosi cinguettare in lingua papagallesca odiosa, e da voi non intesa.

möglichen Teufelsgestalten an. Mit Entsetzen schildert er seinem Sohne Giulio die von den Cruscabecconi verübten Gräuel. Die verruchten Cacamusoni haben Dinge gethan, vor denen die Menschheit schaudert. Händeringend bricht er in die Wehklage aus: Oh mir, die Cornomusoni haben uns zu Grund gerichtet![1]) Die 3000 Ducati hat aber schon Giulio dem Daniello, Bruder des Dominico, eingehändigt, und mit ihm verabredet, er möchte den beiden Alten gegenüber sich bereit erklären, die 3000 Ducati Mitgift aus seinen Mitteln hinzugeben, um die besessene Nichte von dem bösen Geist Tintinnajo, und uns von dem schrecklichsten aller Geister, dem Dämon des geistlosen Komödienspuks, dem Oberteufel aller dummen Teufel, dem Teufel Legio der Komödie, der Grossmutter des Teufels, der Teufelin Langweile zu befreien; — von einer Komödie zu befreien, worin die Personen von Geistern besessen sind, und sie allein nur keinen Geist besitzt. Daniello — Heil dem Biedern! — giebt die Erklärung von sich und Giovangualberto mit Freuden seine Zustimmung, froh dass er doch wenigstens die Mitgift erspart. Die Besessene geht aus dem Besitz des bisher heimlichen Alp's oder Nachtmännleins in den ihres nunmehr offenen Nachtdruden über, und wir gehen zu Grazzini's dritter Komödie

I Parentadi, Die Verwandtschaften,

mit dem stillen Wunsche über, dass es seine letzte wäre.

Der alte Giammateo hat eine Findlingstochter, Cornelia, im Hause, als Gespielin seiner Tochter, Lisbetta, mit der diese Gespielin solche Spiele treibt, wie das Französchen, in Cecchi's „Pilgerinnen", mit seinem Gespiel Fiammina. Eines schönen Morgens belauscht der Alte das Pärchen bei einem solchen Spiel durch einen eigenen Balletgucker: durch's Schlüsselloch. Vermöge des merkwürdigen Guckers entdeckt er in der Findlingstochter eine Spielart, die er nicht im Traume hinter ihr gesucht hätte. Die Spielart scheint ihm ein so seltenes Exemplar, dass er es festhalten zu müssen glaubt mittelst Seile und Stricke. Die als Findlingsjunge durchs Schlüsselloch befundene Findlingstochter fühlt sich nun, anstatt von Lisbetta's zärtlichen Armen, den lieb-

1) Ohi mei; i cornomusoni ci hanno rovinati.

lichen Ehebanden eines ehelichen Vorspiels, von Giammateo's hanfnen Fesseln umschlungen, auf den zum Handwurzelring erweiterten Ehering die starren Blicke richtend, und sieht die Stätte selbst seines lustigen Turniers und Ringelspiels in sein Verliess umgewandelt. Cornelia sitzt als Cornelio im Hanfe. Das ist das A und O dieser Situation, dieser ganzen Komödie. Und Giammateo, der Vater der Situation, gebar sie als altes Weib, als Wittwe, verkleidet nämlich als solche; und erguckte das Alles durchs Schlüsselloch in Weiberkleidern. Angesichts des Florentiner Publicums? Des Grossherzogs Cosmo I., den der Prologo-Argomento zum Götzen räuchert? Nicht doch! Die erfahren Alles und Jedes nur erzählungsweise. Die italienische Komödie des 16. Jahrh. setzt ihren Schlammtrichter in's Ohr; das Auge hat das Nachsehen. Sie ist die öffentliche Ohrenbeichte ihrer Chronique scandaleuse. Wie jene indische Stromgöttin aus Brahma's Ohr entsprang, so ist diese Komödie ein Kind des Novellenohrs. Die belustigende Unzucht, die ergötzlich-elegante Zote, die das Heldengedicht, die Burla, die Novelle, bei den Gelagen und Symposien der feinen und gelehrt-vornehmen Welt, als Ohrenschmaus zum fürstlichen Tafelschmause, durch die Blume poetischer Zierlichkeit und Schelmerei erzählend vortrugen, sie wurde von der Komödie nur dialogisirt und in Scene gesetzt; nicht ahnend, dass jeder Fürst durch das Ohr vergiftet wird wie der alte Hamlet, und auch jedes Publicum.

> „Langsamer reizt, was nur durch das Ohr eingeht in die Seele,
> Als was sich vor den eigenen Augen ereignet"[1]) —

heisst es in der Ars Poetica des Römers.[2]) Segnius, „langsamer", aber auch nachhaltiger, wirkungsvoller. Das Auge ist der Sinn der Fläche, das Ohr der Tiefe. Jenes Vermittler der äussern, dieses der innern Welt. Das Auge flattert von Gestalt zu Gestalt, wie der Schmetterling von Blume zu Blume: „aus den Augen aus dem Sinn"; das Ohr ist der Taucher in der Glocke,

1) Man schreibt auch „eräugnet", für „ereignet"; „eraugen" sichtbar werden.

2) Segnius irritant animos demissa per aures,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus. Hor. A. P. v. 180 f.

der aus der Meerestiefe den ruhenden, stillen, unwandelbaren Lichttropfen emporholt: die Perle, als Ohrschmuck zugleich Symbol des verschlossenen, verschwiegenen Gehörsinns, der ein Geheimsinn; die Perle, das Kind der Tiefe, sinnbildlich erzeugt in der Muschel, die selbst einer Ohrmuschel gleicht. Das Auge ist begehrlich, lecker-sinnlich, wie das genäschige Kind. Es will alles gleich haben, was es sieht; es greift nach Mond und Sternen, wie nach Spielsachen, und wirft sie eben so rasch wieder fort, „im Umsehen." Das Ohr ist der stillsinnende Prüfer und Forscher, der die Geheimnisse des Lebens und Räthsel der Welt erlauscht. Das Auge ist ein entschiedener Materialist, der nichts glaubt, als was er sieht; das Ohr ein Idealist, ein in die innersten Mysterien der Geisterwelt Eingeweihter. Das Auge ist der Sinn des Scheins; das Ohr des Seyns; der Schausinn, der altklugverständige Schau-Trau-Wem; das vernehmende Ohr der Vernunftsinn; für die Stimmen aus der Höhe, und die Stimmen aus der Tiefe — ganz Ohr. Das Auge ist der Lug in die Welt, der immer Maulaffen feil hat; das Ohr der Einsiedler, der in seinem „Labyrinth"[1]) mit den Seelen und Ideen der Dinge verkehrt, wie der Anachoret der Thebanischen Wüste in jenem ägyptischen Labyrinth, jener Felsengruft abgeschiedener Könige, mit den Geistern der Verstorbenen Zwiegespräche pflog. Das Räthsel der Prinzessin Turandot, dessen Wort „das Auge", nennt dieses einen Krystall: „Das ganze Weltall saugt er ein". Ja, aber wie die Finsterniss den Blitz einsaugt — „und ward nicht mehr gesehn". Es saugt die Welt als der Verkehrteste aller Gourmands und Schlecker — wie denn auch das Auge alles verkehrt sieht und auf den Kopf stellt — saugt, als Kehrbild und Widerspiel zum Austernschlucker die Welt ein, indem es die Auster fortwirft und die **Schale**, die Aussenseite der Dinge, einschlürft. Das Auge hat widersinnliche und widernatürliche Gelüste, wie ein schwangeres Weib. Bezeichnend nennt die Pathologie solches Gelüste **Pica**, „Elster", die bekanntlich allem Gleissenden und Glänzenden nachfliegt, und silberne Löffel stiehlt, die sie nicht zu brauchen versteht, bloss des blendenden Glanzes halber. Dieses unnatürliche Erpichtseyn stammt eben von Pica, wozu auch der Appetit auf Kreide und

1) So wird ein Kanal in der Trommelhöhle des Ohrs genannt.

Kalk gehört, der bei manchem Antikensammler, Kunstschmecker und Statuenfresser nichts weiter, als eine solche krankhafte Pica des Auges ist, ein solcher Heisshunger nach Gips, Kalk und Marmor. Sehsinn nennt sich das Auge ausschliesslich und anmassungsvoll. Ein Sehsinn, der vom Gegenstande nur das sieht, was er nicht ist, nämlich den Schein! Ein Sehsinn, der selbst seinen Erreger und Erzeuger, den Lichtstrahl, niemals von Angesicht zu Angesicht schaut, den er, nur wie ein posthumer Sohn den Vater, aus Bildnissen kennt, und der ihm nicht anders denn als Farbengespenst erscheint, aus sieben Wunden blutend, wie Banquo's Geist! Während das Ohr, „der Kenner der Höhen und Tiefen", der innere, unverblendbare Seher ist, Seher der Dinge an sich, der das Gras ihrer Wesensbedeutung wachsen hört, und vernimmt, „was die Welt im Innersten zusammenhält"; der grösste Scheidekünstler und Weltharmoniker zugleich, dem Klänge von 40,000 Schwingungen in der Secunde, wo man schon die Engelchen pfeifen hört, noch Rede stehen[1]; über eine Fülle von Tonempfindungen gebietet, deren tausendster Theil, in Lichtschwingungen umgesetzt, den Sehsinn anmuthen würde, dass ihm die Augen übergingen. Der Schaubühne gegenüber sind Zuschauer und Zuhörer nicht minder zwei grundverschiedene Geschöpfe, und verhalten sich zu einander, wie der Esel zum „Seher", der ihn reitet. Der wahre Zuhörer ist der eigentliche Zuschauer, wie der wahre Hörer der eigentliche Schauer ist. Wogegen der blosse Zuschauer dem „Zuschauer" unter dem dicken Striche gleicht, der das Weltwesen durch die Brille des Kaiserstuhls in Heine's „Wintermärchen" betrachtet. Wer zu hören versteht, der allein nimmt Vernunft an. Höre Israel! Darum ist auch das Wort von der Bühne herab eine Offenbarung; „die innere Stimme", Gesetze verkündend, als Volks-Prophet (*πρόφημι* vorhersagen); Bergprediger, als fleischgewordenes Geisteswort, und je nach dessen Beschaffenheit, je nach dem Geist, ist auch das Fleisch: entweder eine Messiasgestalt, ein gottbegeisterter Volkslehrer, oder blosses Schaufleisch, im Gegensinn zum Schaubrode: blosses Komödien- und Balletfleisch der Filles de Marbre; ein Lecker-

1) Helmholtz, die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig 1863. S. 25.

bissen für die Pica der fleischernen Augengier, vorgestreckt als Operngucker: diese Tasthörner, lüsternen Zungen — obscöne Symbole der alten Komödie. Ein solcher Gucker ist auch unser Giammatteo.

Die Schlüsselloch-Situation, die er als Wittwe belauscht, erzählt er dem Frosino, dem Jago dieser Komödie, welcher aus Rache, weil ihm Giammateo eine Heirathspartie verdorben, und ihn dadurch um den besten Tisch in Florenz gebracht hat, Eifersucht zwischen Giammateo und dessen zweiter Frau, der jungen, hübschen, unbescholtenen Cangenova, zu säen sich bemüht. Dem Alten redet er vor, Cangenova gehe in männlicher Kleidung auf Liebesabenteuer aus; der jungen Frau: ihr Alter scharmutzire als altes Weib mit jungen Mädchen. Beiden besorgt Frosino die Anzüge, damit Einer dem Andern auf die Sprünge komme. Frosino versüsst sich aber, wie Jago, die Rache mit einem positiven Vortheil. Sein Roderigo, der für ihn den Beutel mit Geld und ihm zugleich den Schmarotzerbauch mit den Leckerbissen seiner vorzüglichen Tafel füllen soll, heisst Mario. Dieser brennt nach der schönen Cangenova, und um so leidenschaftlicher, als sie keusch und sittsam ist. Mit Belagerung ist nichts auszurichten; Ueberrumpelung führt allein zum Ziel. Cangenova soll den Männeranzug in Frosino's Haus anlegen, Mario sie dabei überraschen — das Uebrige ist seine, Mario's, Sache. Mario verspätet sich; Cangenova ist umgekleidet; der Taps lässt die Ohren hängen, wie Roderigo. Frosino vertröstet ihn auf die umgekehrte Situation, wo Cangenova nämlich die Mannskleider wieder auszieht. Jetzt führt er sie hinüber zu einer alten Eugenia, der Komödienmutter von Porzia. Hier soll Cangenova ihren Alten betreffen als galante Wittwe; hier der alte Giammateo sein munteres Weibchen als schmucken Jünglingsjäger. Nun verfehlen sich Mann und Frau wieder, aber aus Schuld des Dichters, der hier der Flapps ist. Anstatt seine Frau zu überraschen, wird Giammateo als altes Weib von seinem Sohn, Roberto, der die Porzia liebt, überrumpelt. Roberto und Frosino treten plötzlich aus ihrem Versteck hervor. Giammateo, vor seinem Sohn in solchem Costüm, vor seinem Sohn, dem er wegen 80 Ducati, die Roberto seinem Vater gemaust, unerbittlich zürnt — nun, der strenge Vater entlarvt von seinem Sohn als alte Wittwe! Die

Beschämung ist so verwirrend, dass sich der Vater nur durch die vollste Aussöhnung bei dem Sohn rehabilitiren zu können glaubt. Ist das eine Erfindung! Die Erfindungsgabe der Findlingskomödie geht vollständig in der Findung der Findelkinder auf. Der provençalische Trovadore, „Der Finder", erscheint hier wirklich zu Verdi's Trovadore umgewickelt, welches einen „Findling" bedeuten soll.

Der ungeschickteste aller Peter Schlemihls und Roderigo's, der Mario, hat auch Cangenova's zweite Umkleidung verpasst. Er war in ein Nebenzimmer gerathen. Die Thür fällt hinter ihm ins Schloss, das zu seinem Unglück ein „saracenisches" Schloss seyn muss — ohne Türken und saracenische Thürschlösser keine Findelkomödie — genug Mario steckt hinter einem saracenischen Schloss, das nicht einmal ein Schlüsselloch hat, dieweil Cangenova neben ihm aus den Mannskleidern in ihre Frauenkleider zurückschlüpft. Das wäre an sich gut und komisch, wenn nur die Herbeiführung solcher, zudem erzählten Situationen nicht gar so querköpfig erfolgte. Nieten über Nieten; „ihr leeres Gewicht hüllet den Treffer nur ein." Das Unkraut erstickt die paar guten Weizenkörner.

Die Cornelia, denkt euch! die als Cornelia in die Wicken gegangen, und als Cornelio sich in den Hanf hineingeritten, — für die Cornelia schwärmt ein Fabio, und schwärmt noch für sie, als er in ihr einen gefesselten Cornelio findet; befreit ihn, und bleibt statt jener als Gefangener zurück. Fabio's Diener Guidetto, um wieder zu seinem Herrn zu kommen, beredet einen als „Fremdling" in den V. Act hineingeschneiten, zufällig auf der Strasse gefundenen Lattanzio, — also ein Findelkind in Gestalt eines Findelvaters — beredet diesen so eben in Florenz angelangten Findelfremdling, der ihm wie gefunden kommt, sich für Fabio's Vater auszugeben, um diesen aus Giammateo's Stricken zu erlösen, worin ihn derselbe als Ersatzmann für den durch Fabio ihm entwischten Ersatzmann bei seiner Tochter Lisbetta festhält. Lattanzio — ein neues Findlingswunder, oder vielmehr ein schon aus Cecchi's „Cedole" bekannter Fund behufs Knotenauflösung, nöthigenfalls Knotenzerhauung — Lattanzio ist das wirklich, wofür er sich ausgeben soll; ist der leibhafte Vater von Fabio; ist dreifacher Vater, ist der Vater-Drilling von Fabio,

Cornelio und Porzia, alle drei von dem bewussten, mit Kaperbriefen auf Findelkinder versehenen Türken gekapert, wie aus Familienpapieren und Muttermälern unwiderleglich hervorgeht. Die Abpaarung des Verwandtschaftskleeblatts mit ihren bezüglichen, sämmtlich unsichtbaren Ergänzungshälften bleibe dem Scharfsinn des Lesers überlassen.

Der Komödie

La Strega, Die Hexe,

möchten wir vor allen bisher besprochenen Lustspielen des Grazzini den Vorzug geben. Gleich der Prologo-Argomento ist ein guter Einfall. Beide Eröffnungspersonen treten zugleich, von verschiedenen Seiten kommend, vor, und beginnen, ohne sich anfangs zu bemerken, ihren Vortrag wie aus Einem Munde. So wie sie einander gewahr werden, erhebt sich ein Wortwechsel über Vortritt und Vorrang; hierauf folgt ein Zwiegespräch voll treffender Bemerkungen über den gegenwärtigen Zustand der Komödienbühne, wobei, ähnlich wie in Goethe's Vorspiel zum Faust Dichter und Schauspieldirector, Prologo die Forderungen der Kunst, Argomento die Ansprüche des Tagesgeschmacks mit einem Anflug von Ironie vertritt. So z. B. äussert sich Prologo[1]) in Bezug auf die beliebten Intermedien (Zwischenactsspiele):

1) Prol. Non è dubbio che la ricchezza e la bellezza degl' intermedj, i quali rappresentano per lo più Muse, Ninfe, Amori, Dei, Eroi, Demidei, offuscano e fanno parer povera e brutta la commedia.

Argom. E di che sorte! veggendosi poi comparirvi in scena un vecchio, un parasito, un servidore, e una fantesca; belle convenevolezza!

Prol. Che vuoi tu fare? Il mondo va oggidi cosi; bisogna accomodarsi all' usanza.

Argom. Un' usanza da dirle voi! già si solevan fare gl' intermedj, che servissero alle commedie; ma ora si fanno le commedie, che servono agl' intermedj: che ne di' tu?

Prol. Intendola come te in questa parte, ma nè tu, nè io sono atti a riformare i cervelli di oggidi.

Argom. So ben io donde viene.

Prol. Donde viene?

Prol. „Kein Zweifel, dass der Reichthum und die Schönheit der Intermedien, welche in der Regel Musen, Nymphen, Amoren, Götter, Helden, Halbgötter einführen, die Komödie selbst verdunkeln müssen; ihr ein ärmliches Ansehen geben.

Argom. Und wie! Was erscheint denn auch auf der Bühne? Ein alter Mann, ein Schmarotzer, ein Hausdiener, ein Wittwer und eine Hausmagd. Treffliche Zusammenstimmung!

Prol. Was dagegen machen? Die Welt läuft nun einmal so heutzutage. Man muss sich fügen in Brauch und Sitte.

Argom. Brauch und Sitte — das sagst du so! Ehedem mussten sich

Argom. Viene, che la poesia italiana, toscana, volgare, o fiorentina, ch'ella sia, è venuta nelle mani di pedanti

Se la commedia nostra non arà nè tanta pompa d'apparati, nè tanta ricchezza d'intermedj, ella arà il principio, il mezzo e il fine tanto distinti l'uno d'all' altro, che chiaramente saranno conosciuti; nè in lei saranno quei discorsi, dispettosi e rinerescevoli, nè quei ragionamenti lunghi e fastidiosi, e massimamente a solo a solo, nè quelle recognizioni deboli e sgarbate, che in molte volte si sono vedute.

Prol. Non osserverà ella il decoro l'arte e i precetti comici?

Argom. Tu sei all' antica — Oggidì non si và più a veder recitare commedie per imparare a vivere; ma per piacere, per spasso, per diletto, e per rallegrarsi ... Che arte, o non arte? che ci avete stracco con quest' arte; l'arte vera è il piacere e il dilettare.

Prol. Il giovamento dove rimane?

Argom. Assai giova, chi piace e diletta ...

Tu armeggi, fratello. Aristotile e Orazio videro i tempi loro; ma i nostri sono d'un' altra maniera, abbiamo altri costumi, altra religione, e altro modo di vivere; e però bisogna far le commedie in altro modo. In Firenze non si vive come si viveva già in Atene e in Roma; non ci sono schiavi, non ci usano figliuoli adottivi, non ci vengono i ruffiani a vender le fanciulle, nè i soldati dai dì d'oggi nei sacchi de la città o de' castelli pigliano più le bambine in fascia, e allevandole per lor figliuole fanno loro la dote ...

Prol. Le persone dotte e discrete accomodano in guisa le loro invenzioni e favole secundo l'arte, che non si può loro apporre.

Argom. Tu l'hai con questa dottrina e con quest' arte. Questi tuoi dottori e artefici fanno un guazzobuglio d'antico e di moderno, di vecchio e di nuovo, a tal che le loro composizioni riescono sempre grette, secche, stitiche e sofistiche, di sorte, che elle non piaccieno quasi a persona, come s'è veduto mille volte per esperienza.

die Zwischenspiele nach den Komödien richten. Jetzt aber schreibt man Stücke der Zwischenspiele wegen. Was meinst du dazu?

Prol. Ich denke in diesem Punkte mit dir überein, aber weder du noch ich sind im Stande, die heutigen Köpfe zurechtzustutzen.

Argom. Ich weiss wohl, woher das kommt.

Prol. Nun, woher denn?

Argom. Daher, weil die italienische, toscanische, die vulgare, die florentinische Poesie, oder wie sie sonst heissen mag, den Pedanten (Gelehrten) in die Hände fiel.
Sobald unsere Komödie diesem Prunk von Apparaten, diesem blendenden Schauwesen der Zwischenspiele entsagt haben wird, werden auch Anfang, Mitte und Ende sich so bestimmt von einander sondern, dass diese Gliederungen klar hervortreten und deutlich erkannt werden. Dann wird man auch nicht mehr jenen verdriesslichen, unerquicklichen Gesprächen, jenen langen und lästigen Erörterungen, insbesondere nicht jenen **schwächlichen und unanständigen Erkennungen** begegnen, die wir so oft zu sehen bekommen.[1])

Prol. Und den Anstand, die Kunst, die Vorschriften der Komik, sollte die Komödie nicht darauf vor Allem achten?

Argom. Was weiss ich? Genug wenn sie ergötzlich und heiter wirkt.

Prol. Das genügt nicht. Weisst du nicht, dass die Komödien Abbilder der Wahrheit, Beispiele der Sitten sind und **dem Leben einen Spiegel vorhalten sollen**?

Argom. Wie altväterisch du sprichst! Heutigen Tags besucht man die Schauspiele nicht mehr desshalb, um zu lernen wie man leben soll. Man geht in die Komödie zu seinem Vergnügen, Zeitvertreib und Ergötzen, um sich zu zerstreuen und zu unterhalten."

Prol. beruft sich auf die Forderungen der Kunst.

Argom. „Was Kunst, oder nicht Kunst! Lasst uns mit euerer Kunst zufrieden. Die wahre Kunst ist das Vergnügen, der Zeitvertreib.

Prol. Wo bleibt da der Nutzen?

Argom. Der fördert uns am besten, der zu gefallen und aufzuheitern versteht."

Prol. beruft sich auf die Vorschriften des Aristoteles und Horaz.

Argom. „Du faselst, Freund! Aristoteles u. Horaz haben ihre Zeit gehabt. Die Unsrigen sind aus einem anderen Faden gedreht. Wir haben andere Sitten, eine andere Religion, eine andere Lebensweise. Unsere Komödie muss daher auch anders beschaffen seyn. In Florenz lebt man nicht, wie man einst in

1) Z. B. in Grazzini's eigenen Stücken.

Athen und Rom lebte. Bei uns giebt es keine Sklaven[1]); Adoptivkinder sind bei uns nicht gang und gäbe; bei uns verkaufen die Kuppler keine Mädchen; auch greifen die Soldaten bei Plünderungen keine Kinder aus der Wiege und erziehen sie als ihre Kinder und statten sie aus[2]) . . .

Prol. Die gelehrten und einsichtsvollen Männer richten ihre Fabeln und Erfindungen nach der Kunst ein.

Argom. Mit euerer Gelahrtheit und euerer Kunst! Diese deine Gelahrten und Kunstmeister rühren ein Mischmasch von Antikem und Modernem, Altem und Neuem dermassen zusammen, dass ihre Dichtungen immerdar armselig, trocken, dürftig und erkünstelt erscheinen, und haben es denn auch dahin gebracht, dass sie aller Welt missfallen, wie man das unzähligemal erlebt hat . . .

Die „lustige Person", als Dritten in Goethe's Vorspiel zum Faust, stellt bei Grazzini das Stück selber gleichsam vor. Denn für Goethe's „lustige Person" nimmt der „Director" noch zu ernsthaft sein Geschäft. „Spass", das ist die Hauptsache:

„Gesetzt, dass ich von Nachwelt reden wollte,
Wer machte denn der Mitwelt Spass?
Den will sie doch und soll ihn haben" ...

meint Goethe's lustiger Gesell.

„— treibt die dicht'rischen Geschäfte,
Wie man ein Liebesabenteuer treibt . . .
Und eh man sich's versieht, ist's eben ein Roman
Lasst uns auch so ein Schauspiel geben!"

Und ein solches Schauspiel giebt Grazzini's Strega: einen Liebesroman, vom Spassmacher in Scene gesetzt. Der erste Act besteht aus zwei Novellen, die Fabrizio seinem Freunde Neri erzählt, welcher blos zu dem Zwecke erscheint, da er sich am

1) Das ist nicht ganz richtig. Im März 1591 kommt noch ein Sklavenhändler, Antonio da Trieste nach Florenz mit 65 Sklaven, 50 Männern und 15 Frauen zum Verkaufe. Der Grossherzog bot ihm 40 Scudi pro Kopf. Der Sklavenhändler verlangte 50. S. Storia arcana ed anneddotica d'Italia raccontata dai Veneti Ambasciatori annot. ed edita da Fabio Mutinelli. Vol. 1—4. Ven. 1855. Vol. I. p. 40. — 2) Gegen all diese schönen Vorhaltungen verstösst Grazzini oft am gröbsten.

Stücke selbst nicht weiter betheiligt. Ein Beispiel zu solcher dramatisch unzulässigen Figur, die blos als Garnwinde dient, um an ihr die Exposition aufzuspuhlen; oder als herbeigerufener Abhörer gebraucht wird, dem man die Exposition aufsagt — ein Beispiel derart hat uns schon Terenzen's Phormio geliefert.

Die erste Novelle, die Fabrizio dem Neri erzählt, gilt dem Helden des Stückes — richtiger: des dialogisch verhandelten Liebesabenteuers — gilt ihrem gemeinschaftlichen Freunde Orazio. Von türkischen Piraten — der türkische Pirat, eine Zeitfigur freilich, ist der Kinderschreck, Niclas Klaubauf dieser Komödie; oder eine Schibolethfigur, wie weiland der „Kimmel-Pascha" — von solchen Piraten also gefangen genommen, wurde Orazio nach Peru gebracht. Von einem genuesischen Edelmann losgekauft, begleitete Orazio seinen Retter nach Genua. Für seine Verwandten in Florenz ist Orazio ertrunken. In Genua gelingt es dem Edelmann, in Gemeinschaft mit einem Freunde, ein junges Fräulein, Violante, auf's Schiff zu locken und sie nach Livorno zu entführen. Hier entsteht ein Streit zwischen den beiden Entführern wegen der jungen Dame, dem ein Zweikampf ein Ende macht. Der Freund bleibt todt auf dem Platze; der Edelmann stirbt ein paar Stunden darauf an der erhaltenen Wunde. Das Fräulein steht nun allein da in der fremden Stadt — allein, wenn der ritterliche Freund sich nicht schon in Orazio gefunden hätte, der sie nach Genua zu ihren Eltern zurückzuführen sich erbietet. Aus Scham, aus Furcht, und ähnlichen Motiven, in die sich der Novellentrieb und Hang zu Abenteuern verlarvt, weigert sie die Rückkehr. Der ritterliche Freund abenteuert denn auch mit ihr umher, nach Lucca, Empoli, bis sie als Mann und Frau de facto und vermöge des stehenden Komödienrings in Florenz eintreffen. Der Erste, dem Orazio hier begegnet, ist sein Freund Fabrizio. Dieser bringt das Fräulein — sit venia verbo — zu einer Monna Sabbatina, einer Monna für Alles; Herbergsmutter aller verlockten, entführten und entlaufenen Mädchen, in deren Hause sich auch Fabrizio's Liebchen, Bia, befindet. Nebenbei ist die Monna für Alles auch die Titelfigur des Stückes, die Strega, die Wahrsagerin und Zauberhexe, die den Vätern und Onkeln das nöthige Geld aus der Tasche hext. Warum Fabrizio von Orazio's Vater, Lucantonio, der ihm 100 Fiorini verspricht, falls

die Prophezeihung der Strega, Orazio würde binnen kurzem in Florenz eintreffen, sich erfüllt — warum Fabrizio die 100 Fiorini von Lucantonio nicht sogleich eincassirt, das hat die zweite Novelle zu verantworten, die Fabrizio seinem Expositions-Abhörer, dem Neri, noch von einem Taddeo Saliscenti zu erzählen hat. Taddeo ist der Capitano Spavento der Komödie, aber als Muttersöhnchen und „Kiek in die Welt"; ein grüner Bramarbas, dessen Sturmhaube die halbe Eierschale auf dem Kopf, und der den Dotter, der ihn ins Maul läuft, als verwogene Bravaden von sich sprudelt; ein Küchlein, an dem noch Alles Schnabel, den er bei der Fütterung so mächtig weit aufsperrt, als ob die Mücke, mit der ihn die Mutter atzt, ein Elephant wäre; ein unflügger Nestling, der seine noch ungefiederten, bartlosen Federstoppeln für einen Schuppenpanzer hält, den er nur zu schütteln brauche, um alle Schrecken des Krieges in die Gemüther zu rasseln. Taddeo Saliscenti ist Grazzini's gelungenste Komödienfigur; vielleicht der grotesk-drolligste Repräsentant dieser Maske in der italienischen Komödie überhaupt. Er könnte gar wohl zu einigen Pinselstrichen des Fähndrich Pistol gesessen haben. Taddeo ist ein Stück Pistol; ein Stück verliebter Pistol; ja den die Liebe dazu macht. Er ist der närrische Eisenfresser, weil er an der Liebe einen Narren gefressen. Taddeo liebt Orazio's Schwester, Geva, die junge Wittwe des Stückes, wie ein Werther-Pistol, mit Werther's Pistole an den Zähnen — die auf dem Sprung, loszugehen, aber nie losgeht, wie Einer der alle Anstalten zum Niesen macht und nicht kann. Den Knall dazu schlägt Taddeo mit der Zunge. Geva's Vater, Lucantonio, glaubt die junge Tochter-Wittwe besser zu verheirathen. Aus Verzweiflung darüber will Taddeo Soldat werden; in den offenen Rachen der ersten besten Kanone springen, einer solchen nämlich, die noch keine Ladung hat, um ihn bequem aufnehmen zu können. Seine Mutter Bartolomea, sein Onkel Bonifazio, sind ausser sich über den Entschluss, und halten ihn während des ganzen Stückes bei den Schössen von der Kanonenmündung zurück. Die Kanone oder die Geva, ein drittes giebt es für den bis an die Zähne bewaffneten Taddeo nicht. Fabrizio rathet der trostlosen Mutter und dem kanonenscheuen Onkel Hülfe bei der Zauberin Monna Sabbatina zu suchen, die er insgeheim dafür gewinnen will. Bald erfahren denn auch Mutter

und Onkel, durch Fabrizio: die Strega brauche zur Wirkung des Zaubers zwei goldene Bildnisse von Taddeo und Geva, im Werthe von 100 Ducati, welche Bildnisse verbrannt werden müssten und in Rauch und Flammen aufgehen; will sagen, versilbert werden müssen, und dann gemeinschaftlich verputzt von Fabrizio und Orazio.

Das sind die zwei erzählten, die Exposition bildenden Novellen, deren blosse, scenirte Wiederholung die folgenden vier Acte sind. Es liegt auf der Hand: kein Stück darf sich in solcher Weise entwickeln. Sonst könnte auch die Spielschachtel auf Entwickelung Anspruch machen, mit deren Inhalt das Kind aufräumt, indem es die Spielfiguren der Reihe nach auf seinem kleinen Puppentheater aufstellt. In der dramatischen Technik tritt Grazzini hinter Cecchi, und selbst hinter Franc. d'Ambra, zurück, die doch beide keine mustergültigen Vorbilder in Bezug auf Fabelführung und Scenengliederung sind. Das einzige hinzutretende Incidenz ist die Erscheinung von Violante's Mutter Oretta (IV, 5), die mit ihrer Magd Clemenza aus Genua in Florenz eintrifft, um ihre Tochter aufzusuchen. Diese begegnet ihr mit der Sabbatina, und flüstert ihrer Begleiterin im ersten Schrecken zu, sich für ihre Mutter auszugeben. Die beiden Frauen gerathen in einen heftigen Streit um die Mutterschaft. „Kommt, Mutter", sagt Violante zu Sabbatina, „gehen wir nach Hause. Lasst die Person hier auf der Strasse keifen, so viel sie mag."[1]) Und geht davon mit der Sabbatina. So ungebührlich würde sich bei Ariosto kaum ein Diener, bei Cecchi keine Hausmagd verhalten. Die arme Mutter bleibt trostlos stehen, und bricht in klagende Worte aus: „Dies Florenz ist voll Pracht und Niedertracht und, wie mein seliger Mann sagte: es ist ein Paradies, von Teufeln bewohnt." „Und von Teufelinnen und Teufelsspuk", giebt die Magd ihren Senf dazu.[2]) Die nächste Scene mildert in etwas den misslichen Eindruck. Lucantonio erkennt in Oretta die Wittwe seines verstorbenen Geschäftsfreundes aus Genua, bei dem er in seiner Krankheit liebreiche Pflege gefunden; spricht der Frau Trost zu,

1) Mia madre andianne in casa. Lasciatela cicalare costì nella strada quanto elle vogliano. — 2) Oretta. Questo Firenze è bello e fello, e come diceva il mio marito, è un paradiso abitato dai diavoli. Clem. E da diavolesse e da versiere.

bietet ihr sein Haus und seine Hülfe an. Oretta will sich an das Gericht (Otto) wenden. Für diesen Fall haben Orazio und Fabrizio schon ihre Vorkehrungen getroffen. Die Mutter von Fabrizio's Maitresse, Bia, die übrigens Beide das Stück mit ihrer Gegenwart verschonen, soll vor Gericht, der Mutter Violante's ins Gesicht, aussagen: sie hätte die Bia als ihre Tochter beansprucht. Das sind hässliche Züge einer sittenrohen Komik. Zum Glücke kommt es nicht dahin. Fabrizio führt endlich, was er lange hätte thun können, dem Lucantonio den Orazio vor. In der Freude des Wiedersehens gewährt der Alte den beiden Freunden auch die Bitte, seine Tochter Geva, deren persönliche Bekanntschaft uns ebenfalls vorenthalten bleibt, dem Eisenfresser aus Liebeswuth, dem Taddeo, zur Frau zu geben. Worauf Fabrizio den Onkel desselben, den Bonifazio, der noch immer den kampfschnaubenden Neffen vom Rachen der Kanone bei den Schössen zurückhält, in den er vier Acte lang sich zu stürzen auf dem Sprunge steht, mit der freudigen Nachricht überraschen darf: die Zauberwirkung von Taddeo's und Geva's gegossenen Goldbildern auf Lucantonio sey so mächtig gewesen, dass dieser die Zustimmung zu Geva's Verbindung mit dem Neffen, er mag wollen oder nicht, geben muss. Inzwischen haben sich auch Orazio und Violante als anticipirtes Pärchen vor Mutter Oretta und Vater Lucantonio documentirt. So kann denn Fabrizio getrost die letzte Hand an sein Werk legen, und durch seinen Diener ein lucullisches Doppelt-Hochzeitsmahl beim Geflügelhändler (pollaiuolo) bestellen lassen. Wie berserkermässig Taddeo den Eisenfresser bei seinem Hochzeitsschmaus herausbeissen, und wie sein niedergehaltenes kriegswüthiges Einhauen in den Feind sich an den Fricassés des Geflügelhändlers revanchiren wird, davon giebt Sc. 3 Act IV einen kleinen Vorschmack. „Wäret ihr nicht mein Onkel“, sagt er zum Bruder seiner Mutter, der ihm die Gefahren des Krieges schildert, „ich würde euch bis auf's Gesäss mittenentzweispalten mit Einem Pallaschhieb, und euch lehren, mir von Kriegsgefahren vorzufackeln.“ Weinend vor Angst beschwört ihn die Mutter: „Ach mein, ach mein! mässige dich nur, herzenssüsser Sohn, mässige dich!“[1]) Als ihm nun aber der Onkel unter

1) Tad. Se non fosse stato, ch' voi mi sete zio, al sangue di Cuio,

andern Mühseligkeiten des Kriegslebens zu Gemüthe führt, dass es im Kriege nichts als Wasser und Brod zu schlucken giebt, da wird dem Taddeo ganz schwül zu Sinne: „Was?“ fragt er kleinlaut, „kein Marzepan, kein Süsswein, kein Zuckertörtchen, kein Apfelcompot?“ — Bonif. „Nichts von allem dem.“ Tad. „Potz Hundetele! dann wird mir ja angst und bange!“[1]) Und was der jungen Wittwe bevorsteht, lässt sich gar nicht auf Deutsch wiedergeben. Die Besorgniss der Mutter, ob sie denn wohl noch Grossmutterfreuden erleben werde, schlägt er mit der ganzen Wucht seines Mannthums zu Boden: Zähneknirschend fordert er die Welt in die Schranken, als Zeugin dessen, was er in Bezug auf Grossmutterfreuden vermag. „Schlag' ich meine Kralle ein, fängt sie zu schielen an und verdreht die Augen, als läge sie in den letzten Zügen.“ Mutter. „Gäbe Gott!“ ... Tad. „Zweifelt ihr noch, Mutter? Mir steht ein Rückenstrang zu Gebote mit einem Sack voller Grossmutterfreuden, gebt mir nur erst die Geva!“[2])

La Sibilla

heisst die fünfte Commedia des Lasca nach Michelozzo's und seiner Frau, Madonna Caterina, Pflegetochter, in welche Alessandro, Michelozzo's und Caterina's Sohn, verliebt ist. Die Sibilla soll ein alter Doctor der Rechte, Messer Giansimone, heirathen, der von Michelozzo begünstigt wird, während das junge Liebespaar die Mutter auf seiner Seite hat. Schliesslich findet Sibilla ihren Vater in einem wackern Spanier, Diego, wieder.

ch' io vi tagliava, Bonifazio, con una stromazzone le cosce di netto e imparavate a favellare. Bartolomea. Aime! figliuol mio dolce, temperati, temperati. Aehnlich begütigt Frau Hurtig den Hauptmann Pistol (Heinr. IV, 2. Sc. 4) „Lieber Hauptmann Pesel, seyd ruhig! Es ist wahrhaftig schon sehr spät, ich bitte euch, forcirt euren Zorn.“

1) Tad. Come? non vi è egli del marzepano, del trebbiano, dei zuccherini e delle mele cotte? Bon. Nulla di questo modo. Tad. Cagna buiardo! Oh io mi sbigothisco. — 2) Tad. Riniego il mondo che se io le metto il branchino adosso, le farò stralunare gli occhi, che porrà proprino, ch' ella dia i tratti ... Bartolomea. Piacesse a Dio, ch' io vegga di lui figliuoli. Tad. Non dubitate, mia madre; ch' io ho una schiena tutta piena di bambini, purchè io abbia la Geva.

Der liebevolle Vater bringt seinen Segen und eine reiche Mitgift aus Spanien mit. Im Hinblick auf letztere giebt auch Alessandro's Vater Michelozzo seine Zustimmung. Der alte Doctor der Rechte zieht mit langer Nase ab, und die Liebenden werden Mann und Frau.

In Lasca's sechster Commedia,

La Pinzochera, Die Betschwester,

zugleich Kuppelschwester, wie man weiss, liebt Federigo, Sohn des Damiano, die Fiammetta, Tochter des Gerozzo, und will mit ihr eine heimliche Ehe schliessen, weil sein Vater, der Anrüchiges über die Mutter des Mädchens vernommen, sich der Heirath widersetzt. Giannino, Federigo's Diener, benutzt die Liebe des alten Gerozzo für ein junges, anständiges Mädchen, um diesen aus dem Hause zu locken, unter Vorspiegelung eines Rendez-Vous mit der jungen Dame, damit Federigo die Abwesenheit des Gerozzo zu einer Zusammenkunft mit der Fiammetta benutzen kann. Statt der jungen Dame wird dem alten Gerozzo eine Buhldirne, Sandra, zugeführt, vom Personenverzeichniss als „femmina del mondo" angegeben, mondo im Sinn von demi-monde. Um dem alten Geizhals Geld abzuzwacken, macht er ihm weiss: die Mutter der jungen Dame, wozu sich unsere Titelheldin, die Pinzochera, Monna Antonia, hergiebt, erhebe Schwierigkeiten. Ein Magier aber, der so eben eingetroffen, wolle den Alten für wenige Worte und desto mehr Geld unsichtbar machen. Ein zu Schanden gehetzter, durch so viele Komödien gepeitschter Spass, der natürlich auch hier damit endet, dass am alten Springinsfeld nichts unsichtbar wird, als sein Geld, und nichts sichtbar bleibt, als der geprellte Esel. Federigo's Vater kommt von seinem Vorurtheil gegen Fiammetta's Mutter zurück, und Federigo's inzwischen mit Fiammetta heimlich geschlossene Ehe wird von beiden Vätern anerkannt. Die Commedia ist so flach und dürr, nicht wie von einem „feuchten" Plotzfisch, sondern als hätte sie ein räucheriger Flunder gemacht von der Akademie der ungesalzenen Pücklinge.

Etwas schmackhafter ist Lasca's siebente und letzte Commedia,

L'Arzigogolo,
dank dem Motive, das sie der alten französischen Jongleur-Farce, Pathelin, entlehnte.

Der Richter, schlechtweg Giudice im Stück genannt, hatte sein neugebornes Töchterchen, Camilla, da er dazumal noch in dürftigen Verhältnissen lebte, ins Findelhaus (all' Innocenti) gebracht. Als er inzwischen zu Vermögen gekommen war, und das Mädchen wieder zu sich nehmen wollte, hatte schon eine Unbekannte, Mona Papera, das Mädchen aus dem Findelhaus genommen, um es als ihre Tochter zu erziehen. Das Mädchen liebt ein junger Mann, Marcello; für die Pflegemutter fasst der alte Procurator Alesso eine zärtliche Neigung. Mona Papera hat aber die Camilla bereits einem Andern zugesagt mit einer Mitgift von 50 Ducati. Um von der Partie abzustehen, verlangt der Unbekannte 100 Ducati. Marcello wendet sich an seinen Freund Dario; da aber junge Komödien-Freunde in der Regel kein Geld haben, theilt ihnen der Dichter einen betriebsamen Diener zu, der die Väter anbohrt. Hier verrichtet dieses barmherzige Geschäft Dario's Diener Valerio, lediglich zu Nutz und Frommen Marcello's. Dario hat kein Liebesverhältniss. Er lässt den Vater aus reiner Freundschaft für Marcello schröpfen. Diese Uneigennützigkeit ist eine neue Nüance in der Prellerei der römisch-italienischen Gaunerkomödie. Weniger neu ist der Schröpfschnepper, den Valerio an den Geldbeutel des Alten ansetzt. Er lässt ihn nämlich einen Verjüngungstrank schlürfen, der ihn in den Augen der Mona Papera unwiderstehlich machen soll. Die Mona Papera wird für den Anschlag gewonnen. Alesso macht ihr die Aufwartung mit dem Trank im Leibe (III. Sc. 4). Sie erkennt ihn natürlich nicht. Als er aus dem Incognito seiner Verjüngung heraustritt, schlägt sie dem altjungen Grünschnabel ein Schnippchen, meint, als gesetzter alter Mann habe er ihr weit besser gefallen und er möge sich auf seinen verjüngten Beinen abführen. Mit hängenden Ohren heimgeschickt, wird er von seinem Sohne, als wildfremder Jüngling, aus dem eigenen Hause gejagt. Alesso wünscht dem Valerio mit seinem Elixir den cacasangue in den Leib, und lässt sich für 100 andere Ducati von Valerio mittelst eines Klystiers den Verjüngungstrank wieder auspumpen. Nun

hofft er, durch den natürlichen Zauber seines runzligen Gesichtes in dem Herzen der Mona Papera diejenige Verheerung anzurichten, die der Verjüngungstrank zu bewirken nicht vermochte. Der alte Procurator ist auf dem besten Wege nach dem abgezapften Verjüngungselixir noch langweiliger zu werden als vorher, käme ihm der Spass aus dem Pathelin nicht zu Hülfe, wo der Bauer seinem Advocaten die Anwaltssporteln in derselben Münze bezahlt, womit er vor Gericht, auf den Rath seines Anwalts, seinen Kläger schadlos hielt, indem er nämlich auf jede Frage des Richters mit einem blökenden „Bäh" antwortet, um seine lammfromme Unschuld an den Tag zu legen. Bei Lasca heisst der Bauer Arzigogolo, und möchte ein Paar Ochsen, das der Mona Papera gehört, und das er zu billig verkauft, von dem Käufer im Wege der Advocatenkniffe wieder haben. Der Procuratore Alesso giebt ihm den Rath aus Pathelin, sich vor dem Richter verrückt zu stellen, und jede Frage zur Abwechselung, anstatt mit „Bäh" wie in Pathelin, mit Pfeifen zu beantworten. Die gepfiffene Vernehmungsscene (V, 5) hat denselben günstigen Erfolg für den Bauer Arzigogolo, wie die Blökscene im Pathelin. Nachdem Arzigogolo dem Giudice was gepfiffen, pfeift er, auf Valerio's Rath, als der Procurator seine Gebühren fordert, diesem dessgleichen etwas. Die hineingeflickte Episode hat keinen kunstgerechtern Zusammenhang als die Lazzi's, womit der Harlekin in der Commedia dell' arte die Scenen zusammendöbelt. Die Auflösung bringt eine Kapsel am Halse der Camilla zu Stande, welche Kapsel ein Papier enthält, worauf geschrieben steht, dass der Giudice Camilla's Vater. Der glückliche Vater giebt die gefundene Tochter ihrem rechtmässigen Besitzer zurück, dem Marcello, und Mona Papera findet den Procurator in seinem status quo ante so liebenswürdig, dass sie ihm Herz und Hand reicht. Der Arzigogolo konnte von Glück sagen, wenn das Publicum beim Schluss seine Pfeifscene nicht wiederholte.

Theils der Abwechselung wegen, theils um Gelegenheit zu bequemerer Vergleichung zu bieten, lassen wir auf die vorstehende Reihe von durchweg heitern, der römischen Palliata mehr als der Novellenkomödie verwandten Intriguen-Lustspielen wieder eine Gruppe folgen, welche mehr die Farbe des romanhaft-sentimentalen Novellenschauspiels trägt, und worin das Zufallsspiel aben-

teuerlicher Ereignisse die Intriguen gleichsam knüpft und löst. Als vorzugsweise Vertreter dieser Komödiengruppe sind die Lustspiele der schon erwähnten Accademici Intronati[1]) von Siena zu betrachten, worunter einige Stücke, der Jahreszahl nach, um Decennien den Komödien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorausgehen, und den frühesten Komödien des gelehrten classischen Palliaten-Styls aus der ersten Hälfte sich anschliessend, mit diesen, als volksthümliche, romantisch anregende Rührkomödien, so zu sagen, bunte Reihe machen. Eine der älteren dieser Art, von einem unbekannten Mitglied[2]) der Accademici Intronati verfasst, ist die Commedia,

Gl' Ingannati, Die Getäuschten.

Ein Mitglied derselben Akademie, der kaiserliche Ritter (cavaliere Cesareo) Scipione Bargagli, beigenannt Lo Schietto, „der Schlichte“, sagt in seiner, der Akademie der Intronati gehaltenen Lobrede[3]) von der Commedia Gli Ingannati: „sie sey die erste Abenteuer-Commedia (la prima per aventura), oder doch eine der wenigen ersten, kunstgerechten und von gefälliger Anmuth des Styls, welche zu jener Zeit, als Volksschauspiele dargestellt wurden.[4]) Näher bezeichnet Crescimbeni die Zeit der Abfassung mit der Bemerkung: die Commedia Gli Ingannati wäre drei Jahre nach Bibbiena's Calandra verfasst worden[5]), 1511 also, da, was Crescimbeni aber nicht angiebt, die erste Aufführung der Calandra in das Jahr 1508 fällt.[6]) Auf welche Data seine Angabe sich stützt, verschweigt er uns. Diese Zeitbestimmung wird jedoch von der Fabel des Stückes Lügen gestraft, das von der Plünderung Roms (1527) ausgeht. Sicher ist, dass unsere Com-

1) S. oben S. 215. — 2) Adriano Politi, den Fontanini (a. a. O. p. 307) als Verfasser angiebt, kam erst fünf Jahre nachdem diese Komödie im Druck erschienen (1537) auf die Welt (1542), wie Apost. Zeno in der Note zu Fontanini's Angabe erwiesen. — 3) Oratione in Lode dell' Accademia degli Intronati. Delle commedie degl' Accademici Intronati di Siena etc. Siena MDCXI Part. II. p. 485. — 4) Che con buona arte, e bella gratia di stile, e di rappresentatione al popolo, vedute fussero in Italia a que' tempi. — 5) De' Commentari etc. Vol. I. libr. I. p. 268. — 6) S. Gesch. d. Dram. IV. S. 395.

media bereits im dritten Decennium des 16. Jahrh. unter dem Titel Il Sacrifizio, „Das Opfer“, aufgeführt wurde (1537 gedruckt). 1543 erschien eine französische Uebersetzung der Ingannati, betitelt: Les Abusés von François Juste. 16°.[1])

Die Komödie spielt in Modena, einige Jahre nach der Plünderung Roms durch die kaiserlichen Truppen.

Erster Act. Der alte Gherardo erinnert den Verginio an dessen Versprechen, ihm seine Tochter Lelia zur Frau zu geben, und rühmt ihm die Sehnsucht, die er nach ihr, trotz seines weissen Bartes, jeden Morgen empfindet, sobald er erwacht.[2]) Verginio erneuert darauf hin sein Versprechen, das er gleich nach seiner Rückkehr von einer kurzen Geschäftsreise zu erfüllen gedenke.

Clemenzia, die Amme der mutterlosen Lelia, macht dem Verginio Vorwürfe, dass er das 17jährige Kind mit einem Mann, der über die Fünfzig, verheirathen will. Was schadet das? sagt Verginio; ich bin fast eben so alt, und du weissts am besten —“[3]) — „Oh“, meint Clemenzia, „Euresgleichen findet sich auch nicht alle Tage.“ Sie möchte sich nur zufrieden geben; Gherardo sey ein vermögender Mann und, falls sich sein Sohn Fabrizio, der ihm bei der Plünderung Roms abhanden gekommen, binnen vier Jahren wiederfinden sollte, würde Gherardo statt der ihm versprochenen 1000 Florin Mitgift mit 200 vorlieb nehmen.

Die junge Heldin der Missheirath, Lelia, Expositions-gerecht angekündigt, tritt nun in männlicher Tracht auf, als Page Fabio, dessen Rolle sie aus Liebe zu Flamminio Carandani spielt, um dessentwillen, wie ihr Selbstgespräch uns mittheilt, sie das Klosterstift, worin sie erzogen wird, heimlich verlassen. Sie überlegt die Gefahren, denen sie sich in dieser Verkleidung aussetze; erblickt die Amme, die sich über den jungen Menschen wundert, der beständig vor ihr herstreiche, und spricht sie endlich an. Die Amme erkennt sie nun mit Schrecken. Ob sie sich nicht schäme, in dem Costüm, und so allein, sich umherzutreiben? Ob sie denn eine femmina di mondo (nach neuestem Styl

1) Du Verdier Bibliotheca. p. 152. — 2) Prima ch' io pisci. . . . — 3) Ch' importa cotesto? Io son par quasi al medesimo: e tu sai pur s'io son buon giostrante, o nò. Clem. Oh che par vostri se ne trovan pochi.

di demi-mondo) geworden? Die Amme wehklagt über den unersetzlichen Verlust des kostbarsten Namens einer Jungfrau.[1]) Sie möchte ihr aus den Augen gehen in diesem Anzug. Lelia bittet um Gehör; erinnert sie an ihr frühes Missgeschick; welches kummervolle Leben, nach der Plünderung Roms, in Folge deren ihr Vater Vermögen und den einzigen Sohn verloren, sie in Modena geführt. Welchen Seelentrost Flamminio Carandani ihr geboten, auf den die Amme sie zuerst aufmerksam gemacht. Er bekannte ihr seine Liebe; und sie gewann ihn so lieb, dass sein Anblick ihr höchstes, ihr einziges Glück war."[2]) Als sie aus Mirandola, wo sie, während der Abwesenheit ihres Vaters, bei einer Tante sich aufgehalten, nach dessen Rückkehr wieder nach Modena kam, fand sie sich von Flamminio, der inzwischen eine leidenschaftliche Liebe für Isabella, Gherardo's Tochter, gefasst hatte, vergessen. Da hörte sie eines Tages, im Klosterstift, wohin sie ihr Vater vor seiner letzten Geschäftsreise gebracht, von einer Novize, der Schwester des Flamminio, dass dieser, bei einem Besuche im Kloster über den Verlust eines treuen jungen Dieners geklagt hätte, und wie er sich glücklich schätzen würde, wenn er wieder einen ähnlichen bekäme. Diess gab ihr den Gedanken ein, heimlich das Kloster in Mannskleidern zu verlassen, die sie unter den Theater-Anzügen, nach der Aufführung einer im Kloster gespielten Commedia, gefunden. So stahl sie sich davon, mit dem Entschlusse, sich um jene Dienerstelle bei Flamminio zu bewerben.

Clemenz. Ich möchte lieber nicht geboren seyn, als dich anhören. Und welchen Nutzen sollte dir diese Thorheit bringen?

Lelia. Welchen Nutzen? Scheint dir das nichts, wenn ein liebendes Herz den geliebten Gegenstand immer vor Augen hat; mit ihm sprechen, ihn berühren kann; seine Geheimnisse erfahren; sehen, mit wem er umgeht und verkehrt, und, wenn du nicht selbst ihn besitzen kannst, die Gewissheit wenigstens haben, dass keine Andere sich seiner erfreut?[3])

1) Adunque tu hai perduto il nome di vergine. — 2) M' invaghij si fieramente di lui, che altro ben non havevo che di vederlo.

3) Clem. Io non vorrei esser nata sentendoti. E che util ne vedeste per te di far questa pazzía.

Lelia. Che utile? part' egli che poco contento sia d'una innamorata

Der Lelia gelang ihre Absicht. Flamminio gefiel der junge Bursche, der sich Fabio, aus Rom gebürtig, nannte, und nahm ihn in seinen Dienst. Lelia bittet nun die Amme, sie möchte ihren Vater nur einige Tage hinhalten und vorgeben, dass sie mit Schwester Amabile nach Roerino gereist sey, damit sie der Vater nicht aus dem Kloster abholen lasse. Flamminio schicke sie nämlich mit Liebesbriefchen zu Isabella, die sich wahnsinnig in sie, den Pagen Lelia, verliebt. Da haben wir dasselbe Motiv, das in Shakspeare's „Was ihr wollt" zwischen Olivia, Viola und dem Herzog Orsino spielt.[1])

Lelia meldet nun ferner der Amme, dass sie als Flamminio's Page, Fabio, der Isabella erklärt hätte, sie könne Isabella's Liebe nur erwiedern, wenn diese das Verhältniss mit Flamminio aufgebe. Lelia hofft nun, dass sie in wenigen Tagen ihren Zweck erreichen werde; bis dahin möchte die Amme ihren

veder di continuo il suo Signore, parlargli, toccarlo, intendere i suoi segreti, veder le pratiche ch' egli ha, ragionar seco, et esser sicura almeno che si tu nol godi tu, altri nol gode?

1) Man giebt an, Shakspeare habe die Fabel zu seinem Twelfth Night (Was ihr wollt) dem Bandello entnommen (Simrock III. S. 258. Dunlop, History of fiction II, 464). Shakspeare's Novellenquelle ist aber Riche's History of Apollonius and Silla, welche keineswegs eine „Uebertragung „von Bandello's Novelle (die 36. bei Simrock: „Die Zwillingsgeschwister" II. S. 161—204), wie Ulrici sich ausdrückt (Shaksp. dram. Kunst etc. 2. Aufl. S. 475).. Riche's History (abgedr. bei Collier, Shaksp. Libr. II, p. 27—49), hält sich mehr an Cinthio's Novelle (8. der 3. Decade), wo, nach Dunlop (a. a. O.), die „Rudimente" (the Rudiments") zu Bandello's Novelle sich finden. (Vgl. J. O. Halliwell: Karl Simrock, on the Plots of Shakspeare's Plays with notes and additions. Lond. 1850 p. 105.) Uns ist es wahrscheinlicher, dass Bandello der ältern Commedia, Gl' Ingannati, folgte, mit deren Fabel seine Novelle weit mehr übereinstimmt, als mit der des Cinthio. Bekanntlich gab Bandello die ersten drei Bände seiner Novellen 1554 heraus. Der vierte erschien erst nach seinem Tode, 1573. Cinthio's Novellen wurden zuerst 1565 gedr. (Montreal in Sicil. 2 Vol. 8.). Die Commedia Gli Ingannati lag bereits, wie schon angegeben, 1537 gedruckt vor, und wurde, allem Anschein nach, unmittelbar nach der Plünderung Roms durch Karl's V. Truppen (1527) geschrieben. Auf den Zusammenhang von Shakspeare's „Was ihr wollt" mit unserer Commedia, Gl' Ingannati, wird uns weiter unten Secco's verwandte Commedia, Gl' Inganni, zurückbringen.

Vater hinhalten. Lelia sieht den Gherardo kommen, und entschlüpft.

Der Act schliesst mit einer Spottscene, die dem alten verliebten Narren, dem Gherardo gilt, der von seinem Diener, Spela, und der Amme ins Kreuzfeuer genommen wird.

Gher. (zur Amme) Ich sterbe, ach, vor Liebesqual.
Spela. (bei Seite zur Amme) Und ich vor Lachen über den Rübezahl.
Gher. O glückselige Amme, du![1])
Spela. O welch ein Narr bist du!
Gher. O Clemenzia, Beneidenswerthe!
Spela. O der Esel, der Schwanzgurt-Verkehrte!
Gher. O Ammenmilch, du Himmelssegen!
Spela. O Schöpsenhirn, o Hammelbrägen!
Gher. O läge schon im Ehebett ich!
Spela. O stäk' im H— dir ein Rettig![2])

Gherardo schickt ihn in die Apotheke nach Zibeth.

Zweiter Act. Flamminio vernimmt von Fabio Isabella's verschmähenden Bescheid. Jetzt bemerkt Flamminio zuerst die Aehnlichkeit Fabio's mit Lelia, seiner ersten Geliebten. Fabio tadelt ihn, dass er sie verlassen. Isabella's Magd Pasquella bringt dem Fabio Liebesgrüsse von ihrer Herrin, und die Aufforderung sie zu besuchen.

Der unvermeidliche Spanier kommt zum Vorschein; hier heisst er Giglio Spagnuolo, und wälscht sein Spanisch kunterbunt durch das Toscanische seiner Bravaden. Er stellt sich verliebt in die Pasquella, um durch sie in Isabella's Nähe zu kommen, die er anbetet. Pasquella hat ein Auge auf seinen

1) Als Lelia's Amme.

2) Gher. Io muoro, oh Amore.
Spela. Io scoppio, oh bastone.
Gher. Oh beata a te!
Spela. Oh pazzo che tu se'!
Gher. Oh Clementia aventurata!
Spela. Oh bestia mal cignata!
Gher. Oh latte ben contento!
Spela. Oh capo pien di vento!
Gher. Oh Clementia felice!
Spela. Oh dietro havestu una radice!

schönen Rosenkranz. Sie verspricht ihm dafür eine Zusammenkunft.

Isabella giebt dem Fabio das Geleit bis vor die Hausthür; nimmt liebkosend von ihm Abschied und entlässt ihn mit einem Kuss. Diese Scene kann jener zwischen Olivia und Viola (Cesario) in Olivia's Garten[1]) verwandter scheinen, als der entsprechenden Scene in Bandello's Novelle — eine Bemerkung im Vorbeigehen, die wir fallen und liegen lassen. Die Kussscene wird von Verginio's und Flamminio's Diener belauscht. Fabio bringt dem Flamminio noch schlimmern Trost von Isabella. Flamminio meint, Isabella zürne ihm wegen seiner frühern Liebe zu Lelia. Fabio möchte der Isabella dies ausreden, und ihr bestellen: er hasse, verabscheue nun die Lelia. Fabio ist einer Ohnmacht nah. Flamminio fragt theilnehmend: was thut dir weh? Lel. Ach, das Herz![2]) Er heisst ihn nach Hause gehen, und der Ruhe pflegen. Der gute Junge thut ihm herzlich leid. Flamminio sagt sich im Stillen, der Knabe zeige eine Anhänglichkeit an ihn, eine liebevolle Treue, dass, wenn Fabio ein Mädchen wäre, er glauben müsste, das plötzliche Unwohlseyn gälte ihm; der Knabe gräme sich um das Herzleid seines Herrn, wegen der Grausamkeit, womit ihn Isabella behandelt. Flamminio empfiehlt ihm nochmals, nach Hause zu gehen, „und wärme dir ein wenig die Füsse; ich komme bald nach, und sag', sie möchten anrichten". Lelia, allein geblieben, lässt nun ihrem Herzen und ihren Thränen freien Lauf. „Ach, Flamminio, dir gefällt nur Isabella; er verlangt nichts anderes als Isabella . . . Mag er sie besitzen! Denn ich muss ihn verlassen, oder sterben. Ich darf nicht bei ihm im Dienste bleiben in diesen Kleidern, und will ihm nicht mehr vor die Augen treten, da er mich so hasst!"[3]) Die treffliche, rührend schöne Scene gehört dem Dichter der Ingannati. In der Novelle kommt sie nicht vor; weder in der des Cinthio, noch bei Bandello.

1) Was ihr wollt. III. Sc. 1. — 2) Flam. Che ti duole? Lel. Oime il cuore. — 3) Ah Flamminio, non ti piace se non Isabella, egli non vuole altro che Isabella; habbisela, tenghisela; ch'io lo lassarò, ò morrò. Delibero di non voler più servirlo in questo abito, nè più capitargli innanzi; poichè tanto mi ha in odio.

Flamminio's Diener Crivello hinterbringt seinem Herrn die zärtlichen Küsse, die er Isabella dem Fabio habe geben sehen. Flamminio, wüthend, fordert Beweise. Crivello beruft sich auf Verginio's Diener, Scatizza, der es, wie er, mitangesehen habe. Flamminio schwört der Isabella und dem Fabio Tod. Eine theatralisch wirkungsvolle Scene, die aber schon an das leidenschaftliche Pathos des ernsten Schauspiels streift. Das Erstaunlichste bei Shakspeare ist, dass in seinem Lustspiel Was ihr wollt dasselbe Motiv, die ähnlichen Situationen, den Ton und Styl des Lustspiels mit keinem Hauche trüben. Er verpflanzt das Motiv in eine fürstliche Sphäre, und trotz der Liebesschwermuth des Herzogs, trotz Olivia's zärtlich heissem Kampfe zwischen Stolz und Liebe, Vornehmheit und Leidenschaft für den Liebesboten ihres fürstlichen Anbeters — wodurch ihre Lage lustspielgemässer bleibt, als die von Moreto's Donna Diana, unbeschadet der gleich vornehmen Haltung — und trotz Viola's häkligem Zwitterwesen und befangener Herzensbetrübniss: wie strahlt doch alles von heiterem Lustspielglanze, die unvergleichliche Narren- und Rüpelkomik der episodischen Scenen ganz unerwogen; das Hofnarrenthum in Aristophanischer Beleuchtung! Und all diese disparaten Contraste, zu welcher Harmonie verschmolzen, und von welcher poetischen Kunst durchlächelt! Entschuldige, du wackere Intronaten-Komödie, dass wir zwischen deine schmackhaft-derbe Hausmannskost im Flug ein wenig Ambrosia gemischt. Wer weiss, ob diese so götterköstlich schmecken würde, hätte der Dichter von Was ihr wollt nicht auch bei Dir genascht. Er steckte die Nase in alle Töpfe, dieser Gott als Schmarotzer, und schlürfte, wie ein Gott eben, nur den Opferduft von Farren und Schöpsen auf, und roch Gefängnisskost zur Himmelsspeise, zu Nektar und Ambrosia.

Dritter Act. Mittlerweile ist Lelia's Zwillingsbruder, Verginio's verlorner Sohn, Fabrizio — Bandello's Paolo, Shakspeare's Sebastian, Cinthio's und Ricche's Silvio — mit seinem Hofmeister, dem Pedante, in Modena eingetroffen. Aus der langen Scene zwischen den beiden um die Fremden wettstreitenden Gastwirthen hätte selbst der Dichter von Was ihr wollt keine Himmelskost gesogen. Isabella's Dienerin, die Pasquella, hält auch sogleich den Fabrizio für Fabio, und ladet ihn ein, ihr zur Herrin zu folgen. Fabrizio, wie Paolo, Sebastian und Silvio, an Abenteuer

gewöhnt, folgt aus Neugierde. Inzwischen haben die beiden Alten, Verginio und Gherardo, von Lelia-Fabio's Fahrten Wind bekommen. Verwechslungsscenen treten einander auf die Hacken, spasshaft genug. Verginio fällt über Fabrizio her, den er für Lelia hält, und wäscht ihm tüchtig den Kopf, wegen Ausserachtsetzung der Mädchenehre und Jungfräulichkeit. Gherardo ermahnt den Fabrizio, als liebevoller Bräutigam, zum Gehorsam, wie es einer sittsamen Jungfrau gezieme. Fabrizio hält beide Alte für verrückt und sie ihn, ob der gänzlichen Unempfindlichkeit gegen den Vorwurf seiner ungewahrten Jungfräulichkeit. Gherardo rathet seinem Schwiegervater, die verkleidete Tochter zu seiner Isabella zu sperren, damit ihr diese den Kopf zurechtsetze. Verginio stimmt bei und Fabrizio hat nichts dagegen.

Vierter Act. Nach einer Schimpfscene zwischen dem Pedanten und Fabrizio's Diener Stragualia erkennt der Hofmeister den Vater seines Zöglings, und erzählt ihm haarklein, was sich mit demselben, seit der Plünderung Roms, zugetragen. Wir geben die Berichterstattung der Plünderung preis, und melden dafür, dass Lelia dort in Mannskleidern daherkommt mit ihrer Amme. Dem Gherardo quillt bei dem Anblick das Herz auf, wie eine verschrumpfte Zwiebel im Wasser. Er nennt die Lelia mia sposa, und wundert sich aufs zärtlichste, Wer sie denn herausgelassen, da er sie doch eben erst bei Isabella eingeschlossen. Lelia, in Betrübniss versunken wegen ihres Flamminio, hat kein Ohr für ihn, überhaupt gar nichts für ihn, und entfernt sich, ohne ihn eines Blickes zu würdigen. Die Amme hält ihn einfach für betrunken und heisst ihn, den Rausch ausschlafen. Gherardo steht da, wie der Obelisk von Luxor, bedeckt mit Hieroglyphen, zu denen ihm der Schlüssel fehlt. Den Schlüssel hat die Magd Pasquella. Sie bediente sich desselben zum Aufschliessen des Zimmers, worin Fabrizio und Isabella zusammen eingesperrt sind; setzte die Brille auf, nachdem sie geöffnet, und sieht, wie Eins den Andern, als gegenseitige Gefangenwärter, fest umschlungen hält, damit keiner von Beiden davonlaufe. Die Betrachtungen, die Pasquella in einem Selbstgespräch über diese sonderbare Gruppe im Tartarus anstellt, unterbricht der Spanier Giglio, dem zum Malvolio nur der Shakspeare fehlt. Er bringt ihr den versprochenen Rosenkranz für ein Schäferstündchen, das sein verliebtes Herz

aber im Stillen der Isabella zugedacht. Pasquella in der einen Hand den Schlüssel, in der andern den Rosenkranz, wie der ägyptische Gott Horus, schliesst dem Spanier die Thür vor der Nase zu und nimmt ihn für den Rosenkranz mit den Worten ins Gebet: Bist du als Spanier mit eingelegter Lanze dahergekommen, so renne diese Thür ein; wo nicht, zieh' ab, wie du hergekommen.[1]) Er thut, wie sie sagt: nachdem er die Thür einzurennen versucht, trottet Giglio unverrichteter Sache ab, lässt den Rosenkranz für nichts und wieder nichts im Stiche.

Nun kommt Flamminio mit Messer und Gabel, um dem Fabio Ohren und Nase abzuschneiden.[2]) Gherardo stürzt händeringend aus seinem Hause über die Gruppe im Tartarus, die nun er mit eignen Augen gesehen.[3]) Pasquella fragt, was er denn gesehen? Gher. Jago's Thier mit doppeltem Rücken.[4]) — Lelia und Isabella — ein Kinderscherz! meint Pasquella. — Ein Kinderscherz, ja wohl, wimmert der Alte.[5]) Pasq. Ein Junge, sagt ihr? Gher. Und was für ein Junge! Pasq. Habt ihr denn auch genau zugesehen? Kein Mädchen? Gher. Ein Junge, sag ich! Ein mordmässiger Junge, zwei könnte man daraus machen.[6]) Gherardo speit Feuer und Flammen gegen Verginio, der ihn niederträchtig hintergangen. Er schliesst den Act mit einem offnen Angriff auf Verginio, die blanke Waffe in der Hand. Verginio ruft sein ganzes Haus in Waffen, wie die erste Scene des fünften Actes zeigt. Sie stellt eine Parteienschlacht, ein Familiengemälde dar; einen Guelfen-Ghibellinen-Kampf als kleinen Hausgesindekrieg. Plötzlich erschallt, statt hie Welf, hie Waiblingen: hie Wölf', hie Weibelein. Der Wolf im Schafpelz, der Fabrizio, spielt nicht mehr blos mit Isabella Mann uud Weib, sondern ist es. Die Fehde ist beigelegt; die feindlichen Parteien umarmen sich. Flamminio, dem die Amme Lelia's Liebestreue, als eine kleine Novelle mit erdichtetem Namen, ver-

1) Se a coda ritta ci venisti a coda ritta ten' andrai. — 2) I' porto questo coltello in mano apposta. Gli vo' tagliar le labbra, l'orecchie, e cavargli un' occhio e mettar ogni cosa in un piatto etc. IV. Sc. 8. — 3) Gher. L' ho veduto con questi occhi. — 4) Adosso alla mia figliuola. — 5) Pasq. E che dovevano scherzare. Gher. E ben che scherzavano. — 6) Io dico ch' egli è maschio; e basterebbe a fare due maschi.

beispielt, schwört, wenn ihm eine solche Frau beschieden wäre, er würde sie der Tochter des Herzogs von Ferrara vorziehen. Dem Fabio aber, dem hilft kein Gott und kein Engel; dem müsste er Ohren und Nase abschneiden; der Fabio hätte ihn so unerhört getäuscht und verrathen. Da erscheint Lelia in Mädchenkleidern. Das ist euer Fabio! ruft Amme Clementia, und in den Armen liegen sich Beide. Was noch folgt, ist ein Papierschnitzelschweif von kleinen episodischen Scenen, die in der Regel diesen Komödien nachschleppen; ein Kehraus von Kehricht, mit dem auch Diener und Mägde am besten Bescheid wissen und am besten aufräumen.

Eine andere, aus dem Schooss der Intronati hervorgegangene Komödie von romanhaft abenteuerlicher Verwickelung nennt sich:

L'Amor Costante, Standhafte Liebe.[1])

Sie wurde zu Ehren des in Siena anwesenden Kaisers Karl V. 1536 aufgeführt. Ihr Verfasser, Alessandro Piccolomini, Erzbischof von Patras, geb. in Siena 1508, gehörte zu den gelehrtesten Männern seiner Zeit, wie seine Schrift 'De la creanza delle Donne' „Von der sittlichen Erziehung der Frauen", zu den unsittlichsten Erzeugnissen des Jahrhunderts; ein natürliches Kind der Feldgöttin Pales und des von allen Vögeln besudelten Gartengottes mit dem ehrwürdig weissen Barte, weiss von Raben-Losung[2]), desselben Gottes, zu dessen Füssen allerlei nächtliche Strauchhähne und Buschmänner ihre Huldigungen niederlegten.[3]) Hier fand unser gelehrter Akademiker und Bischof von Patras, Alessandro Piccolomini, auch besagtes Kind, Della Creanza delle donne, in Windeln von Manuscript-Papier ausgesetzt, nahm es auf und taufte es auf seinen Namen.

1540 begab sich Aless. Piccol. nach Padua, wo er den ernsthaftesten Studien oblag und Mitglied der Accademia degli In-

1) Commedia dello Stordito Intronato. Rappressentata a Carlo V. Imperadore in Siena, nel MDXXXVI.

2) — merdis caput inquiner albis
Corvorum. Hor. S. VIII. L. I. v. 37.

3) — atque in me veniant m— atque c—
Julius, et fragilis Pediatia, furque Voranus. Ibid.

fiammati, der „Entflammten" wurde. In Padua schloss er enge Freundschaft mit Peter Aretin, einem ebenfalls zu den Füssen des genannten Gartengottes ausgesetzt gewesenen Findling. Piccolomini beschäftigte sich auch mit Physik, Mechanik und Astronomie. Seine Schriftwerke über diese Wissenschaften hat die Zeit ehrfurchtsvoll dem Rabengotte geweiht.[1]) Ein bleibendes Denkmal aber setzte sich Aless. Piccolomini in seinem Erziehungswerke 'Instituzione di tutta la vita dell' uomo nato nobile e in città libera': „Bildungsunterricht eines in einem Freistaat gebornen Edelmannes". Piccolomini verfasste die Schrift zu Nutz und Frommen seines Zöglings und Pathenkindes, für dessen Mutter, Laudamia Colombini, er platonische Gefühle hegte. Diese Bildungsschrift athmet einen ganz andern Geist, als seine „Creanza". Der Inhalt ist so rein, sittlich gediegen und erbaulich, wie das Toscanische, worin sie geschrieben, für musterwürdig gilt. Sie tilgte den Flecken, den die Creanza in seinem kirchenfürstlichen Berufe zurückgelassen, und den sie selbst mit der schärfsten Missbilligung auszumerzen sich beeifert. Zum Erzbischof von Patras und Coadjutor des Erzbischofs von Siena wurde Aless. Piccolomini von Papst Gregor XIII. ernannt. Er starb zu Siena im Jahre 1578.

Als Mitglied der Intronati von Siena führte Piccolomini den akademischen Namen Lo Stordito, „der Betäubte", da „Intronato" eine synonyme Bedeutung hat und durch „verblüfft" oder „verbüffelt" sich verdeutschen liesse; so trug unser gelehrtes Mitglied dieser Akademie den zwiefachen Ehrennamen auf dem gefeierten Haupte: Stordito Intronato: „hornochsendumm", „blüff- oder „blitzdumm". Denn „intronato" darf man nicht von „trono", „Thron" ableiten, und im Wege der Analogie einen eignen Begriff, etwa „throndumm", danach bilden wollen. Intronato stammt vielmehr, aller Wahrscheinlichkeit nach, von truono „Donner": „angedonnert dumm", unser „blitzdumm" eben. O schöne Zeit

1) Non meritano di essere distintamente commemorate, poichè sono involta in tutto al bujo del di lui secolo: „Diese Schriften verdienen keine besondere Erwähnung, da sie sämmtlich im Dunkel seines Jahrhunderts begraben liegen." G. Corniani, I secoli della Letter. ital. Brescia 1819. Vol. VI. p. 115.

der ersten akademischen Jugendblüthe, wo nicht nur wirkliche Mitglieder der Akademie, sondern wirkliche Gelehrte, um ihre Landessprache und Literatur, um Wissenschaft, Kunst und Alterthum wirklich hochverdiente Akademiker, die zugleich grosse Literatoren und für ihre Zeit bahnbrechende Poeten waren, in heiterer Carnevalslaune ihren selbstgewählten Spottnamen frei und offen an der Stirne trugen; während so manchem Mitgliede heutiger Akademien der Stordito an der innern Stirnfläche, nur ihm allein unbewusst, geschrieben steht, und der wirkliche Akademiker, von Gestalt irgend eines Federviehes, im Knopfloch hängt.

Der Prolog zu Piccolomini's erster Comedia, L'Amor Costante, ist ein Dialog zwischen einem Spanier, der sein Gesprächstheil in spanischer Sprache beisteuert, und dem eigentlichen Prologo, den Ersterer um den Vorgang in der Komödie befragt. Der Spanier übersetzt das ihm vom Prologo in reinem Toscanisch vorgetragene Argument des Stückes jedesmal in's Spanische, als Dolmetsch ohne Zweifel für die in des Kaisers Gesellschaft befindlichen spanischen Herrschaften.

Wegen Empörung geächtet und aus Castilien, seinem Vaterlande, verbannt, hält sich Pedrantonio als Flüchtling verborgen, unter dem Namen Guglielmo da Villafranca in Pisa auf, wo das Stück spielt. Seine 13jährige Tochter Ginevra, die bei ihrem Onkel Consalvo in Castilien zurückgeblieben, verliebte sich in einen jungen Mann Ferrante di Selvaggio, und er in sie. Da Onkel Consalvo, weil Ferrante einer zur Gegenpartei haltenden Familie angehörte, nicht in die Heirath willigen mochte, vermählten sich die Liebenden heimlich, entflohen nach Italien und trafen auf die zum Besten der italienischen Komödie des 16. Jahrh. stets umherkreuzenden türkischen Seeräuber, von denen das neuvermählte Paar, wie sich von selbst versteht, gefangen genommen wurde. Ginevra wurde von Genuesen losgekauft, die sie ihrem Geschäftsfreunde, Guglielmo da Villafranca (Pedrantonio) zum Geschenk machten. Ginevra lebt also bei ihrem Vater unerkannt, als Lucretia di Valentia. Ferrante, Ginevra's Gatte, wurde nach Tunis als Sklave verkauft. Dort schloss er Freundschaft mit einem Mitsklaven Paolo Valori aus Florenz. Nach der Einnahme von Tunis durch Karl V. (1535) wurde mit vielen Tausenden von Christensklaven (20,000)

auch Ferrante frei, und ging mit seinem Freunde Paolo Valori nach Florenz, wo er in die Besatzung eintrat. Als er eines Tages in Pisa, wo er gerade den Carneval zubrachte, vor Ginevra's Wohnung vorbeiging, erkannte er sie am Fenster; sie aber nicht ihn, wegen des Bartes, den er sich in Tunis hatte wachsen lassen. Um in ihre Nähe zu kommen, gab er seinen Posten in der Garnison von Florenz auf und nahm bei Guglielmo eine Dienerstelle an unter dem Namen Lorenzino. Beim Beginn des Stücks ist er bereits seit zwei Monaten in Guglielmo's Haus.

Mittlerweile kommt ein Sohn des Guglielmo und Bruder der Ginevra, welcher von seinem Vater schon als Knabe von sieben Jahren nach Rom an den Hof geschickt wurde, wo er beim Cardinal Giulio von Medici (Papst Clemens VII.) Pagendienste versah, nach Pisa, bei Gelegenheit, als der von Marseille zurückkehrende Papst Pisa berührte. Am römischen Hofe hatte Guglielmo's Sohn, dessen eigentlicher Name Joandoro war, den Namen Giannino angenommen. In Pisa erblickt er zufällig die schöne Lucrezia (Ginevra), und verliebt sich gleich so heftig in sie, dass er den Dienst des Papstes verliess und, vorgeblich studirenshalber, in Pisa verblieb. Hier wohnt Giannino bei einem Arzte Guicciardo, dessen Tochter Margarita eine leidenschaftliche Liebe für Giannino fasst, die er nicht erwidert.

Von dieser Sachlage geht die Komödie aus. Der Erste, der uns entgegentritt, ist Giannino, der seinen Liebeskummer in den Busen seines Dieners, Vergilio, ausschüttet, dem er die unerbittliche Sprödigkeit der Lucrezia klagt, die, noch immer taub gegen seine Liebesbeweise, auch sein letztes Geschenk, eine goldene Kette, zurückgewiesen. Vergilio hält erst eine Predigt in der Wüste, um seinem jungen Herrn die Liebe auszureden, und erklärt sich schliesslich bereit, ihm nach wie vor zu Willen zu seyn. Während der Bruder aus der Strassenferne unbewussterweise für seine Schwester glüht, überkommt seinen Vater Pedrantonio, von dem weder Sohn noch Tochter, die in seinem Hause lebt, etwas wissen, so wenig wie er von ihnen — überkommt ihren Vater Pedrantonio, genannt Guglielmo, eine solche Sehnsucht nach seinem Sohne in Rom, dass er in einem Monolog den Entschluss fasst, sich seinem Freunde dem Arzte Guic-

ciardo, der im Begriffe steht, nach Rom zu reisen, zu entdecken, und ihn zu bitten, in Rom Erkundigungen über seinen Sohn Joandoro, einzuziehen. Diesem Monolog kommt der Schmarotzer Sguazza in die Quere, als Heirathsvermittler zwischen Giannino und Lucrezia. Guglielmo weist ihn ab, weil er sich gegen Lucrezia, die er wie seine eigene Tochter liebe, verpflichtet, ihr von keinerlei Heirath zu sprechen. Sguazza bringt diesen Bescheid dem Giannino. Dieser bricht in den unausbleiblichen Liebesjammer, zum grössten Beileidsschmerze des Sguazza, vor Tische aus. Sguazza beschwört ihn bei seiner freundschaftlichen Theilnahme, sich wenigstens bis nach Tische zu schonen.

Nun führt Guglielmo seinen Monologs-Beschluss aus; theilt dem Arzt Guicciardo seine Lebensschicksale mit, die wir bereits spanisch und italienisch aus dem Guide de Voyageur des Prologs auswendig gelernt, und legt ihm seinen uns nicht minder geläufigen Monolog betreffs der Aufsuchung seines Sohnes, Joandoro, an's Herz. Das einzige Neue, was wir von dieser Scene von beträchtlicher Länge erfahren, ist das überschwenglichste Schmeichellob, das Karl V. aus dem Munde des von ihm geächteten und landesverwiesenen Pedrantonio gen. Guglielmo vernimmt.[1])

Hieran schliesst sich als Fortsetzung die zu Ehren des Kaisers durchgängig spanische Scene zwischen dem Capitano Francisco, dem Spanier des Prologo, welcher sich inzwischen als Mitglied der betäubten Schauspielergesellschaft, der Accademia degl' Intronati, für das Rollenfach des Capitano hat aufnehmen lassen, und dem Consalvo aus Castilien, Bruder des Pedrantonio, der für diese Scene eigens aus Castilien verschrieben worden. Consalvo erzählt dem Capitano sein Familienschicksal, das

1) Noch gegen Ende des 16. Jahrh. musste der Grossherzog von Toscana, Ferd. de' Medici, Truppen gegen den Banditen (Bandito, fuoruscito, in die Reichsacht erklärten) Räuberhauptmann Signor Alfonso Piccolomini schicken, Namensvetter, vielleicht Verwandter des Verfassers unsrer Commedia, spätern Erzbischofs, Alessandro Piccolomini. Auf den Kopf des Bandito Alfonso Piccolomini war ein Preis von 2000 Scudi gesetzt. Festgenommen endlich nach vielen Scharmützeln, die er mit seinen Genossen, den Mitgeächteten (Banditi, Fuorusciti) tapfer bestanden, wurde Alfonso Piccolomini 20. März 1591 aufgeknüpft. Storia arcana ed aneddotica d' Italia raccontat. dai Veneti Ambasciatori annot. ed edit. da Fabio Mutinelli. Voll. 1—4. Venez. 1855. Vol. II. p. 26 ff.

diesem spanisch vorkommen muss, da er dasselbe schon vom Prologo sich auf Italienisch hat erzählen lassen, um es dann nochmals dem Kaiser und dessen Gefolge in wortgetreuer Uebersetzung auf Spanisch zu wiederholen. In dieser Beziehung hat die italienische Abenteuerkomödie der äussserlichen Begegnisse und Geschicke einige Aehnlichkeit mit dem Azteken-Drama Rabinal-Achi[1]), indem sie, wie dieses, jede Rede zweimal wiederkäut, dessgleichen ihren Novellenstoff immer von Neuem einer Mastucation unterwirft; so dass die Komödie ein System von scenisch vertheilten Novellen-Mägen vorstellt, die der Wiedererkennung durch Wiederkäuen zu Hülfe kommen. Von einer Kunst allmälicher Entwickelung begebenheitlicher Zufallsspiele und novellistischer Momente zu einer Kette von Ursachsfolgen, aus denen die Wiedererkennung wie von selbst entspringt, nicht aber wieder nur von aussen ins Drama hineinspringt, — von einer solchen Kunst hat diese Komödie noch keinen Begriff; geschweige dass sie von einem durchgehenden sittlich-socialen Grundgedanken eine Ahnung gehabt hätte, der in scheinbaren äusserlichen Fügungen eine innere Wechselbedingtheit, ja eine göttliche Ordnung wahrnehmen liesse, wie die Tragödie eine solche in den Schicksalsverkettungen zur Empfindung bringt, und demgemäss in den anscheinend unbegreiflichen Verhängnissen einen tiefen Zusammenhang mit der Weltvernunft und einer allwaltenden, in der Menschenbrust sich am herrlichsten offenbarenden Vorsehung erkennen lässt. Diese Kunst und diesen Gedankengehalt sollte dem Novellendrama erst der grosse germanische Dichtergenius einathmen.

Gleich hinterher erzählt Ferrante, der, wie man schon weiss, als Diener Lorenzino sich bei Guglielmo vermiethete, seinem Freunde Corsetto von der Garnison sein Lebensschicksal ab ovo. Nachdem Corsetto die Geschichte vernommen, und erfahren, dass sich Ferrante der Ginevra zu erkennen gegeben, ruft er: „O glückliches Liebespaar, o standhafte Liebe, o allerschönster Fall, um daraus eine aller vortrefflichste Commedia zu machen!“[2]) Die aber noch immer auf sich warten lässt; diese Komödie der

1) S. Gesch. d. Dram. III. S. 590 ff. — 2) Oh felicissima coppia d'amanti, o amor costante, o bellissimo caso da farsi sopra una commedia eccelentissima!

Liebestreue wäre denn: die beiden Edelleute von Verona; der Cymbeline; das Wintermärchen, und was der Wundermären von dramatischen Meisterstücken noch mehr sind.

Giannino lamentirt noch immer dem Vergilio die Litanei von der verschmähten Goldkette vor, und kommt mit seinem Abenteuer nicht von der Stelle, als trüge dieses eine Kette von Blei an den Beinen. Vergilio rathet ihm den Lorenzino (Ferrante) zu gewinnen. Giannino ertheilt ihm hiezu die nöthige Vollmacht. Dass Ferrante als Lorenzino, noch vor Actschluss, der geilen Ziege, der Agnoletta, einen Kuss giebt, um sie nur loszuwerden, hätte ihm der Act mit Vergnügen erlassen.

Lorenzino ist von Vergilio inmittelst so weit gewonnen worden, dass ihm Giannino einen Ring für Lucrezia zustellen lässt. Andernseits berathet Margarita mit der Ziege Agnoletta über die Geschenke an feiner Wäsche, die sie dem Giannino senden will. Nach einer Scharmutzier-Scene von Giannino's Koch mit der Ziege — ein Hogarth'sches Küchenstück — erzählen sich Marchetto und Lucia, beide im Dienste des Guglielmo, von ihres Herrn Verdruss und Zorn ob des überraschenden Anblicks, den ihm ein Umarmungs-Tableau gewährt, das ein Diener, Lorenzino, mit seiner, wie eine Tochter geliebten, Lucrezia unter vier Augen veranstaltet habe. Guglielmo lässt beide Gymnoplastiker in Ketten legen. Er theilt diess selbst in einem Monolog mit, den er reichlich mit Seufzern über die Undankbarkeit und Schamvergessenheit seiner, wie eine Tochter geliebten, Lucrezia würzt. Lorenzino's Dienstgenosse, Marchetto, hatte aus Neid den Lorenzino bei Guglielmo verleumdet: derselbige beabsichtige seinen Herrn zu ermorden, und dann mit Lucrezia zu entfliehen. Guglielmo kommt dem Anschlag zuvor, und will Beide, den Lorenzino und seine, wie eine Tochter geliebte, Lucrezia durch Gift unschädlich machen, das ihm sein Freund, der Arzt Guicciardo, vor dessen Abreise nach Rom, liefern soll. Als Giannino von dem wunderlichen Lustspielmotiv erfährt, glaubt er es der Komödie schuldig zu seyn, das Motiv für einen schlechten Spass zu halten, den sich Guglielmo erlaube, weil er selbst schnöde Absichten auf seine, wie eine Tochter geliebte, Lucrezia gehegt, die ihr Widerstand vereitelt; heckt dabei aber ein Rachemotiv aus, über welches die Komödie nicht minder den Kopf schüttelt, als

über Guglielmo's Gifttrank. Giannino fasst nämlich den Entschluss, dem Giftmorde durch einen Mordanfall auf Guglielmo zuvorzukommen, wobei ihm zwei Commilitonen Luigi, der Spanier, und Jannes ein deutscher Altbursche (scolare todesco), hülfreiche Hand leisten sollen. Das Vorhaben erfährt Guglielmo durch seinen Diener Marchetto, der die Besprechung zwischen Giannino und Vergilio mit angehört. Ohne Gevatter Lattantio wäre Guglielmo noch vor Abend ein kalter Mann. Dieser Gevatter kommt dahergegangen, um sich von Guglielmo Giannino's Mordanschlag erzählen zu lassen. Gevatter Lattantio ist augenblicklich bereit mit noch drei Gevattern, seinen drei Brüdern, den Guglielmo, als dessen Schutzwache, in die Mitte zu nehmen, und ihm sicheres Geleit bis ans Ende der Komödie zu geben.

Da sind sie schon die Commilitonen: Giannino, der Spanier Luigi, und das bemooste Haupt, Jannes, oder Hans, der Todesco. Die Nachhut bildet Sguazza, der Schmarotzer. Alle bewaffnet; der Parasit mit einem Bauchpanzer bis über die Zähne, und mit einer Armbrust als Angriffswaffe. Er beabsichtigt nämlich, den Guglielmo mit Bolzen zu spicken, wie einen Hasen. Als er aber sein Wildpret andringen sieht, inmitten eines Carré von vier Gevattern, ergreift er, statt des Hasen, dessen Panier, und will morgen wiederkommen.[1] Die Andern dringen vor im Sturmschritt; der deutsche Student vorauf, mit dem Angriffsgeschrei: „Cozz Sacrament!“ (Gotts Sacrament). In demselben Augenblick wirft sich der andere Spanier, der aus dem Prologo, der für das Fach der gutmüthigen Eisenfresser engagirte Capitano Spagnuolo, zwischen die feindlichen Parteien mit dem fünften Act, als spanischer Wand.

Dieser ist auf dem Sprunge, sich in die erste Scene des fünften Actes der schon besprochenen Intronaten-Komödie: Gl' Ingannati, in jene Welf-Waiblingen Schlachtscene, zu verwandeln, als glücklicherweise der dritte Spanier, der Castilianer Consalvo, dazukommt. Ihn erblicken und über die Köpfe seiner vier Brustschilde, der vier Gevattern, hinweg, als seinen Bruder, Consalvo, aus Castilien erkennen; die Brüder sich gegenseitig ihre wirk-

1) Riserbiamoci a domane. IV. Sc. 10.

lichen Taufnamen zurufen; Giannino aus diesen Zurufen den Guglielmo als seinen Vater Pedrantonio erkennen; Pedrantonio seinen Bruder Consalvo nach seiner Tochter Ginevra befragen; Consalvo deren Entführung durch Ferrante di Selvaggio zum so und so vieltenmal erzählen; Giannino seinen aus Castilien über Pisa nach Rom auf der Reise begriffenen Onkel, Consalvo, als Zweck dieser Reise seine Auffindung angeben hören; Vater und Onkel sich nach dem Grund seiner Namensänderung erkundigen, und Giannino keinen bessern angeben zu können versichernd, als, dergleichen sey Mode in Italien, und käme hier alle Tage vor[1]); Joandoro-Giannino nun in Betreff der Lucrezia einen Compromiss vorschlagen: wenn sie schuldig, sie gemeinschaftlich mit ihrem Vater zu vergiften, entgegengesetzten Falls, sie zu heirathen — das Alles war so wenig für die drei Wiedererkenner die Sache eines Augenblicks, dass die drei Gevattern und die zwei Comilitonen, den Capitano als dritten mitinbegriffen, gar kein Ende absehen und sich sachte drücken, der Todesco vorauf.

Die Wiedererkennung würde von vorne anfangen, käme nicht Pedrantonio's-Guglielmi's Diener, Cherubino, mit der Meldung: die beiden Gefesselten, Lucrezia und Lorenzino, hätten den Giftbecher mit Vergnügen getrunken, besonders die Lucrezia, die ihn dem Lorenzino begierig entzogen und den Becher fast allein austrank. Doch wünsche Lucrezia, vor ihrem Tode dem Guglielmo noch ein Geständniss abzulegen. Dieser lässt sie herführen. Lucrezia erscheint gefesselt vor Guglielmo, Consalvo und Giannino. Die Situation ist gut, fast zu gut für eine Komödie, d. h. zu melodramatisch wirkend. Guglielmo ruft ihr zu: „Seht diese Unverschämte, diese Frevlerin!"[2]) Die Novelle räuspert sich zu einer letzten Wiederholung ihrer letzten Rechenschaftsablegung. Hier aber, und aus diesem Munde und in solcher Situation ist eine Abschlusserzählung am Ort und dramatisch berechtigt. Lucrezia erhebt sich nun aus den Hüllen ihres Incognito als die Heldin des Amore Costante, aber so allmälich, dass Vater und Onkel noch eine gute Weile sich keiner Ginevra vermuthen.

1) Questo in Italia s'usa tutto il giorno trancorsi e imbastirdisi i nomi. — 2) Eccola questa sfacciata, questa ribalda.

Giannino ist der Erste, den eine Ahnung beschleicht.[1]) Auch das ist gut, psychologisch richtig: die Befürchtung einer nothwendigen Entsagung ist eine Cassandra vom Hause aus. Den Anschlag auf Guglielmo's Leben weist sie als Verleumdung zurück. Nur auf eine Flucht mit ihr ging Lorenzino's Plan. „Ist dem so", ruft Guglielmo, „so gab es nie ein keuscheres Weib und eine standhaftere Liebe." Noch aber könne er ihr keinen Glauben schenken. Noch immer verschweige sie ihr Vaterland, ihren Namen. Nun kommt endlich das dicke Ende der Anagnorisis, aber auch das der Vergiftung, deren Symptome bei dem Vater zuerst und am heftigsten zum Vorschein kommen. Die Situation geht nun vollends über den Spass, wenn auch das peinliche Gefühl des Zuschauers sich an den Namen „Commedia" anklammert. Nach einem solchen Strohhalm darf die Komödien-Spannung im letzten Augenblick nicht greifen; am wenigsten diesen Augenblick zu einer ängstigenden Rührscene sich ausdehnen sehen, bis Marchetto den Arzt, Maestro Guicciardo, herbeiruft, von dem Guglielmo den Trank hatte mischen lassen. Konnte Meister Guicciardo nicht schon bei der Wiedererkennung zugegen seyn? Ein Glück, dass ihn Marchetto zufällig gefunden. Da kommt er. Solche Giftbecher kann die Komödienheldin, und selbst die eines Amor Costante, getrost leeren. Ein Glas Zuckerwasser gleicht dem Gifttrank des Maestro wie ein Tropfen Wasser dem andern. Die ganze Wiedererkennungs-Familie trinkt sich aus dem Giftbecher einen solchen Freudenrausch, dass Meister Guicciardo es seinem Berufe gemäss erachtet, seine Tochter Margarita dem Giannino als kühlendes, wo nicht niederschlagendes Pulver zu verschreiben. Giannino nimmt das Pulver in Zuckerwasser aus dem Mitgiftbecher. Jetzt findet sich Sguazza ein, um an dem allgemeinen Familienrausch beim Hochzeitsschmause Theil zu nehmen.

Die beiden komischen Nebenfiguren, die unser Stordito seiner Komödie einverleibte, erwähnen wir zuletzt, da sie die Fabel nicht eben vermissen würde. An sich sind sie putzig genug; sogar eigenthümlich und selbst neu, wenn man will, insofern wir denselben in der italienischen Komödie bis jetzt nicht begegnet.

1) Ohimè, par che m' indovini l'animo non so chè.

Die eine dieser episodischen Charakterfiguren ist ein Ligdonio Poeta, ein Neapolitaner, ein Ausbund von Lächerlichkeit, ein hässlicher Geck, ein hoher Vierziger, 4 Fuss 4 Zoll hoch, und nur als Narr ein Narr in Grossfolio, der sich Bart und Kopfhaare färbt und was dazwischen liegt schminkt. Er hält sich für einen Abgott der Frauen, für ihren Schooss-Liebling, wahrscheinlich auf sein Mopsgesicht hin. In der Komödie ist unser Dichter Ligdonio wahnsinnig verliebt in Margarita's, der Tochter des reichen Arztes Guicciardo, reizend schöne Mitgift. Seine wahnsinnige Liebe erwidert Margarita mit dem vernünftigsten Abscheu. Sie hätte den Verstand dazu, auch ohne die Liebe, die sie für Giannino hegt. Sein Diener Panzana theilt ganz Margarito's Geschmack in Bezug auf den Abscheu vor seinem Herrn, dem Poeta; nur dass bei Panzana der Abscheu die Form der beissendsten Satire annimmt, womit er in Aparte's und Monologen sich auf Kosten seines Herrn gütlich thut.

Die zweite komische Charaktermaske ist ein Kammerherr des Principe di Salerno, ein Roberto Gentilhuomo, ebenfalls Neapolitaner. Es ist der Weibernarr auf Reisen. Eben besucht er Pisa zu dem Zwecke, und läuft wildfremd in den Strassen umher mit der Laterne des Diogenes, Menschen suchend im sächlichen Geschlecht. Findet aber auch diese nicht, zu seiner grössten Verwunderung. Die erste Stadt, das Pisa, wo ihm dergleichen begegnet, dass ihm nämlich kein Mensch, nicht einmal generis communis, begegnet; wenn sich ja ein derartiges Wesen so weit vergesse, so erinnere es sich augenblicklich seiner Selbstvergessenheit und gehe ihm aus dem Wege. Das erste Geschöpf, das ihm menschenfreundlich entgegenkommt, ist sein Landsmann und Doppelgänger, Ligdonio der Poet. Das Seelenpaar hat sich gefunden; zwei Herzen und Ein Schlag Narren. Sie erzählen sich gegenseitig in ihrer Landessprache ihre Liebesabenteuer; eine Komödie in der Komödie; die auf Liebesabenteuer umherstrolchende Komödie der unstäten Liebe in der Abenteurer-Komödie der „standhaften Liebe." Die Ausgestorbenheit in den Strassen von Pisa weiss Ligdonio dem Hochzeitreisenden ohne Reisegenossin, dem Kammerherrn des Prinzen von Salerno, nur durch die Verheerungen zu erklären, die er, Ligdonio Poeta, unter Pisa's schönem Geschlechte angerichtet. So wie Roberto das hört, überkommt ihn

das Bewusstseyn; für solche zwei Narren sey die Welt zu eng, geschweige Pisa; räumt seinem grössern Nebenbuhler das Feld und verschwindet zugleich aus Pisa und aus der Komödie. Die beiden Neapolitaner sind offenbar hier das stellvertretende Stichblatt für den spanischen Capitano, den komischen Sündenbock sonst in diesen Komödien, dem aber, aus Rücksicht auf den kaiserlichen Gast, eine würdigere Rolle in der Festkomödie des Intronato-Stordito zugedacht worden. Ein ausgezeichnetes Talent für groteske Charakterkomik, namentlich in Form der landschaftlichen Charaktermaske, ist auch in diesen beiden Figuren nicht zu verkennen. Die Rhintonisch-Oskische Localgroteske steckt als nationale Familienähnlichkeit der italienischen Komik im Blut. Gozzi ist der Poet dieses Genres — für Italien. Zur Poesie aller Völker und Zeiten wurde die phantastische Charaktermaskenkomik nur von Aristophanes und vom Dichter des Falstaff und seiner Bande erhoben.

Unter den vielen immer wiederkehrenden Figuren, die das geschüttelte Komödien-Kaleidoskop dieser Verkleidungs- und Verwechselungsmotive gruppirt, zeichnet sich das Figurenbild der Commedia

Ortensio[1])

von demselben Verfasser, dem Al. Piccolomini, genannt Lo Stordito, durch eine pikante, eigenthümliche, an überraschenden Situationsmomenten und spannungsvoll-komischen Verlegenheiten ergiebige Combination aus. Ortensio ist nämlich Freund, Liebesagent, Heirathsvermittler, und zugleich ungeahnte Gattin des Leonardo, und führt die Rolle durch einen neckischen Klimax von tragikomischen Klemmen und Bedrängnissen bis zum schärfsten Conflict zwischen Freund und Gattin hinaus. Natürlich ist der Mechanismus dieser Verknüpfung wieder so verwickelt, so voll unwahrscheinlicher Voraussetzungen, so kunstverboten-künstlich, so abenteuerlich-novellistisch, dass man die Vorgeschichte der pikanten Intrigue, in die sich das Paar verstrickt, unbesehens in den Kauf nehmen muss, um sich an dem Verwicke-

1) L'Ortensio Com. degli Accademici Intronati Rappres. al Seren. Granduca Cosim. de' Medici in Siena MDLX.

lungsspiele zu erfreuen. Es gehört zu den augenfälligsten, trotzdem aber von keinem einzigen Shakspeare-Kritiker, so viel uns erinnerlich, hervorgehobenen, und den Wenigsten klargewordenen Kennzeichen von Shakspeare's erstaunlichem Verständniss der dramatischen Kunsttechnik und seinem, wie bei keinem andern Dichter, specifisch dramatischen Genie: dass er selbst in seinen Novellen-Komödien, das eigentlich Novellistische, das Vorgeschichtliche, meist über Bord wirft, und das aus Verkleidungs- und Verwechselungsmotiven sich verwickelnde Lustspiel frei und selbstgestaltlich aus seinem eigenen Schoosse und innerhalb der scenischen Vorgänge hervorwachsen lässt. Seine Expositionen hängen auch in dem Novellendrama nirgend mit dem Erzählungstoffe durch die novellistische Nabelschnur zusammen. Seine Viola z. B. in Was ihr wollt steht mit dem Herzog in keinem vorgeknüpften, jenseits des Lustspiels fallenden Liebesverhältnisse, wie in der Novelle. Sie kennt den Herzog nicht, weiss noch nichts von ihm. Das hat dem Dichter die einsichtslose englische Kritik als Fehlgriff und Verstoss angerechnet.[1]) Uns wird, seines Ortes, diese voraussetzungslose gleichsam bühnenwüchsige, aus dem Grund und Boden des dramatischen Bezirkes eigenbürtig hervorsprossende Motivirung der Intrigue als der bewundernswürdigste Kunstgriff, als der nothwendige Vorbeding zu einer reinen Lustspielstimmung erscheinen.

Ortensio's Vorgeschichte ist nun diese: Messer Antonio aus Siena hatte, falls seine schwanger hinterlassene Frau Caterina ein Mädchen gebären sollte, seinen Bruder, Nastagio, zum Universalerben eingesetzt, und der etwaigen Tochter nur eine mässige Summe zur Ausstattung angewiesen. Wäre das posthume Kind aber ein Sohn, fiele diesem das ganze Vermögen zu, mit der Bedingung, dass er sich verheirathe. Frau Caterina bringt ein Mädchen zur Welt, das sie für einen Sohn ausgab. Sechs Monate nach der Geburt starb das Mädchen. Zufällig landete der bewusste Corsar bei der Villa, wohin Frau Caterina nach ihres Mannes Tode sich zurückgezogen hatte. Sie besucht sogleich das

1) Dunlop, History of fiction 1816. Vol. II. p. 466: „Influenced by no passion nor motive, she (Viola) thraws off the decorum of her sex" etc. und solches krittelnde Wischiwaschi mehr.

Schiff, unter dessen Ladung sie geraubte Kinder zu finden mit Gewissheit hoffen durfte. Richtig findet sie gleich deren zwei: Einen zweijährigen Knaben und ein sechs Monat altes Mädchen mit der Amme. Das gleiche Alter auf Tag und Stunde mit ihrem eben gestorbenen Töchterchen bestimmte Frau Caterina das Mädchen dem türkischen Corsaren abzukaufen, um es, an Stelle des mit Tode abgegangenen, als Knaben erziehen zu lassen. Das Mädchen hiess Verginia; Frau Caterina gab ihm den Namen Ortensio. Beim Beginn unserer Komödie ist Ortensio (Verginia) im 18. Jahre, und hat vor drei Wochen erst die vermeinte Mutter, Frau Caterina, durch den Tod verloren. Der testamentarischen Bestimmung des vermeinten Vaters, Antonio, gemäss, soll nun Ortensio, um die Erbschaft antreten zu können, sich mit Leonida, der Tochter des Anselmo, eines begüterten Edelbürgers zu Siena, vermählen. Tritt Noth an Mann schon durch diesen Umstand, welchen doppelten Haken schiebt nicht erst der noch fatalere Zwischenfall in die Quere: dass Ortensio seit Monaten mit Leandro heimlich vermählt ist, der nach dem Tode seines als praktischer Arzt in Neapel verstorbenen Vaters, auf dessen Wunsch, in seine Vaterstadt Siena zurückgekehrt war, hier aber aus gewissen Familienrücksichten, incognito, als Neapolitaner Medicin studirte, Ortensio's Bekanntschaft gemacht, und mit ihm Studentenfreundschaft geschlossen hatte. Ortensio erwiederte diese Freundschaft mit dem Herzen der Verginia, das er trotz Wamms und Beinkleider im Busen trägt. Ortensio erzählte dem Leandro so viel von einer nahen, im Hause von Mutter Caterina lebenden Verwandten, dass Leandro nach deren Bekanntschaft brannte. Diese, die nahe Verwandte, Celia mit Namen, durfte aber, wieder aus gewissen Familienrücksichten, nicht zum Vorschein kommen, bis nach Mutter Caterina's Tode. Die Unsichtbarkeit entflammt Leandro's Herz nur desto heftiger. Er beschwört seinen Freund, Ortensio, eine Annäherung zu vermitteln. Ortensio erklärt, diess sey nur durch eine eheliche Verbindung möglich, und mit dem Beding, dass Leandro, bis Mutter Caterina's Tod, auf den vollen Anblick seiner Frau Verzicht leiste, und mit seltenen Zusammenkünften bei halber Nachtlampen-Beleuchtung vorlieb nehme. Leandro brennt nach der Unsichtbaren so lichterloh, dass er die Halbbeleuchtete unbesehens in

vollem Lichte erblickt. Mutter Caterina kann heut oder morgen sterben; die andere Beleuchtungshälfte bleibt ihm gewiss. Jedenfalls ist die Bedingung einer halben Unsichtbarkeit nur halb so hart, wie die, welche Gott Amor selbst seiner Geliebten stellte — kurz Leandro ist entschlossen, die halbe Katze im Sack zu heirathen.

Nun ist Mutter Caterina seit drei Wochen verstorben. Leandro hatte gehofft, seine, ihm bisher nur als erstes und letztes Mondviertel erschienene Frau, werde jetzt endlich, und gleich an Mutter Caterina's Bahre, in ganzer Beleuchtung und im Vollgesicht vor ihn treten. Eitle Erwartung! Leandro's Ehekalender zeigt Neumond. Seine Celia ist ganz und gar unsichtbar geworden. Der Sterbefall — bedeutet ihn Ortensio — hätte Celia so erschüttert, dass sie sich vorläufig in's Kloster zurückgezogen, wo eine Tante von ihr Klosterschwester. Leandro verwünscht die Schwester-Tante und ihre Kutte, die ihm seine Frau gänzlich verfinstert. Er fängt an, die Geduld zu verlieren und dem Ortensio mit Vorstellungen zuzusetzen über die Unhaltbarkeit seiner Lage. Er dringt in Ortensio, ihm über dieses unerforschliche Geheimniss ein Licht aufzustecken, hinreichend, um dabei sein Weib von Angesicht zu schauen. Statt des Lichtes, stellt sich Leandro's billigem Wunsche ein neuer Lichtschirm entgegen. Ortensio hinterbringt der Amme, der einzigen Vertrauten, die Schreckenskunde: Leandro sey aus Siena gebürtig und Neffe der verstorbenen Mutter Caterina, mithin — vor der Welt wenigstens — ihr, Ortensio-Verginias, Cousin; die Ehe also ungültig, der nahen Blutsverwandtschaft wegen. Celia darf daher gar nicht mehr mit Leandro zusammenkommen, nicht einmal bei halber Nachtlampenbeleuchtung. Die Hiobspost theilte dem Ortensio Leandro's aus Neapel mitgebrachter Stubenbursche, Giancarlo, mit, der Ligdonio Poeta aus der Commedia L'Amor costante, der hier, ganz als derselbe Narr und mit demselben Erfolge, um Anselmo's Tochter, Leonida, freit, mit der sich Ortensio noch diesen Abend vermählen soll. Was in solcher Lage dem Leandro antworten, auf dessen bestürmende Frage: „Hast du (Ortensio) Weg und Mittel gefunden, wie ich endlich wieder einmal in den Besitz meines Weibes gelangen kann?“ Ortensio kann nur stammeln: „Sey versichert, theurer Leandro, dass ich

diess nicht weniger wünsche als du selbst."[1]) Mit diesem frommen Freundschaftswunsch lässt sich Leandro's verzehrende Sehnsucht nicht mehr hinhalten. Aus der Ferne, im Halbschatten erblicken seine Celia — das kann ich ihm doch, denkt Ortensio, unbeschadet der nahen Verwandtschaft, gönnen? und stellt dem Leandro das nahe Glück in Aussicht: Celia werde in Begleitung von zwei Klosterschwestern, wobei eine Tante, auf eine flüchtige Besprechung mit ihm, erscheinen; doch sey hierbei die grösste Vorsicht nöthig. Im Husch eilt Ortensio in die Kammer der Bália (Amme), um sich dort in Celia umzukleiden, und kommt als diese an einem Fenster zum Vorschein. Kurzes Liebesgespräch zwischen Gatten und Frau mit Sehnsuchtsseufzern par distance, wie die durch eine Erdhälfte von einander geschiedene Palme mit dem Fichtenbaum in Heine's Liedern tauscht. O Tantalus-Küsse, die von den Lippen ungenossen schwinden! O Fenster-Ehe-Ständchen, das der Gatte in Klageflüstermusik seiner ersehnten Ehehälfte zuseufzt, von welcher er nur die obere Hälfte zu sehen bekommt, und diese halb! In der Situation liegt ein zartkomischer Reiz, ein lächerlich-wehmüthiges Raffinement; das kitzliche Motiv ist darin so fein zugespitzt zu einer rührend pikanten Tantalusqual, dass man ein spanisches Vorbild vermuthen möchte, das die vom sinnlich derben Wesen der römischen Palliata, Atellane und Tabernaria durchzogene italienische Commedia auch einmal zur Abwechselung nachgeahmt haben konnte. Wie die italienische Lyrik und Epik von den Provenzalen, so hat auch die italienische Novellenkomödie Anregungen und Einflüsse durch Berührung mit dem spanischen Geiste erfahren. Mit dem Capitano Spavento, an dem sie ihr durch spanische Herrschaft verletztes Nationalgefühl ausliess, schmuggelte die Novellen-Komödie zugleich auch zartere, der spanischen Poesie abgelauschte Herzensmotive ein, zu deren dramatisch-poetischer Verwerthung für's Lustspiel der grosse Schöpfer der englischen Novellenkomödie aus zweiter Hand, von der italienischen Novellenkomödie eben, seinerseits wieder angeregt werden mochte.

1) Leand. Havete ritrovato modo ch' io possi godere la mia moglie? Ort. Siate certo, Leandro mio, ch' io non lo desidero meno di voi.

Leandro fragt die hinter dem Fenstervorhang halb versteckte Celia, ob denn die Schwierigkeit in Betreff ihrer Zusammenkünfte wirklich so gross sey, wie Ortensio vorgebe? „Zweifle nicht daran, mein Leandro — erwidert Celia-Ortensio — „und sey von der Wahrheit dessen, was Ortensio sagt, so überzeugt wie von meinen eignen Worten.“[1]) Leandro bittet, sie möchte den Fenstervorhang ein wenig zurückschieben, damit er sie besser sehen könne. Sie ist dazu bereit — plötzlich hört sie die Klosterschwestern kommen, und entschlüpft. Leandro wünscht, dass alle Tanten Klosterschwestern würden, und Teufels Grossmutter ihre Aebtissin. Ortensio's Entschuldigung der Celia, dass diese nicht länger bei ihm verweilen dürfe, kann seinen Wunsch, in Betreff der Klostertanten, nicht erschüttern.

Jetzt erfährt Leandro von seinem Diener Valerio: Ortensio besitze gar keine Verwandte Namens Celia, wie er, Valerio, von einer Dienerin des Hauses vernommen. Auf diese Kunde hin geht Leandro dem Ortensio hart zu Leibe; hält ihm zum erstenmal alle die Täuschungen vor, womit er ihn gegängelt, und ist entschlossen, hinter die Wahrheit zu kommen, um jeden Preis. Sein Diener Valerio, auf dessen Anstiften Leandro gegen den Freund so scharf ins Geschirr geht, bemerkt, wie Ortensio die Farbe wechselt. Ortensio bittet vergebens, Leandro möchte sich fassen und nichts Gewaltsames beginnen. Leandro will nichts mehr hören und beharrt bei dem Vorsatz, über den Leib seines Freundes hinweg den Besitz seiner Frau zu erstürmen. In welche Wehklagen Ortensio-Verginia-Celia nun vor der Amme ausbricht, lässt sich denken. Zwischen Lüge und Bekenntniss der Wahrheit schwindelt sie wie zwischen zwei Abgründen über einen Steg dahin, dünn wie eine Messerschneide: „Wenn ich ihm entdecke, wer ich in Wahrheit bin, wird er es nicht glauben; und glaubt er mir, wird er mich als losgekaufte Sklavin, die ich doch bin, verachten. Und muss ihm mein Verhalten nicht zweideutig erscheinen? Muss er nicht denken, dass ich darauf ausging, ihm solche Fallen zu legen; und dass er nicht der erste ist, dem ich sie gestellt?“

1) Non dubitate di questo, Leandro mio, e imaginatevi, che le parole d'Ortensio e le mie sieno le medesime.

Aus diesen verwickelten Ehebanden, in die sich unsere Komödienheldin hineinverfitzt, befreit sie ein edler Spanier, ein Sennor Roges, zugleich mit seinem jungen Freunde, Alonso, welcher in ähnlichen, nur noch stegreiflicheren, Ehebanden mit Leonida von deren Vater Anselmo verwickelt betroffen worden. Der jugendliche Alonso hatte mit seinem Freunde und Mentor Roges Spanien verlassen, um in dessen Gesellschaft seine als Kind schon verschwundene Schwester aufzusuchen. In Siena vermittelt ihm der Schmarotzer und Gauner, Scrocca eine Durchflugs-Bekanntschaft mit Anselmo's Tochter, Leonida, im Einverständniss mit deren Zofe Ulivetta. Um Leonida, deren Hochzeit mit Ortensio bevorsteht, freien noch: der alte, kinderverwaiste Nastagio, und der schon genannte neapolitanische Hanswurst, Giancarlo, den Scrocca, als blinden Bettler an der Leine seines Hundes, in Anselmo's Haus foppt, wo ihn der mit Scrocca einverstandene Hausdiener, Bajocco, in Empfang nimmt und, unter Vorgeben, ihn zu Leonida in eine dunkle Kammer zu bringen, in ein finsteres Loch einschliesst, aber ohne Leonida. Statt seiner wird Alonso von Ulivetta in die dunkle Kammer geführt, aber mit Leonida. Ortensio's Braut hätte daselbst lieber mit ihrem Bräutigam den Ring gewechselt. Da ihr indess Ulivetta die Hölle mit dem alten Nastagio heiss gemacht, den ihr Vater Anselmo ihr bestimmt, und dem die auf den Abend angesetzte Hochzeit gälte: zieht es Leonida doch vor mit dem jungen Spanier Alonso den Ring im Dunkeln zu wechseln, als mit dem alten Raguser Nastagio. In diesem Ringkampf mit dem jungen Spanier wird Leonida von ihrem Vater, Anselmo, überrascht. Er lässt Beide festbinden, aber nicht zusammen, was sie ohne ihn schon waren, und schickt den Bajocco nach der Wache. Nastagio kommt dazu und hält wiederholt um Leonida an. Anselmo benimmt sich wie ein Spanier, nicht wie ein Italiener, und erzählt wahrheitsgemäss als Ehrenmann dem Nastagio den Vorfall, und dass er gesonnen, die Tochter sammt dem hergelaufenen Verführer und Kränker seiner Hausehre den Gerichten zu überliefern. Darüber eilt Sennor Roges herbei, der von Ulivetta das Missgeschick seines jungen Freundes erfahren und plaidirt für ihn, den beiden Alten gegenüber, im reinsten Toscanisch; er, der bisher seinen Gesprächsantheil zur Komödie

in spanischer Sprache beigesteuert. Seine Vertheidigungsrede giebt dem Zuschauer solche Aufschlüsse über die Herkunft des jungen Alonso, dass Nastagio zunächst in ihm seinen von dem stehenden türkischen Korsaren geraubten Sohn Cinthio erkennt, welcher als jener zweijährige Knabe bereits von Mutter Caterina auf dem Korsarenschiff gefunden worden, zusammen mit dem sechs Monate alten Mädchen Verginia, das sie gekauft und als Ortensio erzog. Cinthio-Alonso hat schon seit einer Weile Anselmo's Stricke gegen die Ehebande wieder vertauscht, die ihn mit Leonida umflochten; während Ortensio-Verginia noch immer von Leandro zur Herausgabe seiner Frau, Celia, mit dem Messer an der Kehle angehalten wird. Nastagio, begleitet von seinem wiedergefundenen Sohn und nun auch Anselmo's Schwiegersohn, Cinthio, nimmt den Ortensio scharf in's Gebet. Von allen Seiten in die Enge getrieben, wirft Virginia den Ortensio und die Celia von sich, und steht vor Cinthio da als jenes sechs Monate alte Schwesterchen, das Mutter Caterina dem türkischen Corsaren, Mustafa, abgekauft; dieweil ihr zweijähriges Brüderchen, Cinthio, von einem edlen Spanier, Don Velasco, ausgelöst worden, der ihn als Alonso an Sohnes Statt aufzog und ihn zu seinem Erben einsetzte. Jubel in allen Ecken. Nastagio umarmt die Tochter, Cinthio die Schwester, Leandro die Frau, — alles Das in dem Einen Ortensio, und der Schmarotzer Scrocca umarmt das Publicum unter wehmüthigen Abschiedsthränen, die er den 500 Scudi nachweint, welche er in Giancarlo's abgelegten und von ihm gestohlenen Kleidern nicht gefunden, während derselbe als blinder Bettler in einem finstern Verschlag, an der Leine seines dazu heulenden Hundes, Almosenlieder sang. —

Die Commedia per avventura, die Komödie der Abenteuer-Fabel, sollte sie der Märchenstadt Venedig fehlen? Die selber ein phantastisches Abenteuer; wiegend eine Feenflotte, zu Säulenpalästen versteinert von Marmor und Gold. Oder ein versunkenes Feenreich, von einem Magier aus dem Meeresgrunde samt dessen unermesslichen Schätzen emporgezaubert. Ein Stück vielleicht gar von Phaetons in diesen Gewässern zerbrochenem Sonnenwagen, das im Meere liegen geblieben. Die Scheherazade unter den Städten des Mittelalters, die dem Abendland orientalische Märchen erzählte, und sie zugleich vor die Augen zauberte. Der

grosse Venetianer, Aldus Pius Manutius Romanus, Vater der Classiker-Ausgaben und der Antiqua, der seine Vinegia mit antiken Augen ansah: er erblickte in ihr eine vom Löwen des h. Marcus gezogene Kybele des Meeres. Und sein Landsmann, Cardinal Pietro Bembo, der von allen feurigen Zungen der lateinischen Beredsamkeit geweihte Apostel des classisch-eleganten Abbatenthums; der Kirchenvater der Ciceronischen Latinität, der Verherrlicher der Platonischen Liebe[1]), unbeschadet der drei Kinder, die ihm seine Maitresse Marosina gebar — Cardinal Pietro Bembo, konnte er als Wiederhersteller der Petrarkischen Poesie, in einem seiner Sonette oder einem seiner des Cicero würdigen lateinischen Gedichte, seine Vaterstadt Venezia unter einer andern Gestalt, denn als eine Demeter des Meeres besingen, die, in Amphitritens aus einer einzigen Riesenperle geschnittenem und von Sanct Marcus Krokodil gezogenem Muschelwagen durch alle Meere segelnd, die goldene Saat der Cultur, des Welthandels, der Künste und Gewerbe ausstreute, erblühend zu schwimmenden Hesperidengärten? Und was ist sie jetzt? „Ein wüster Garten", wie Hamlet sagt, „der in Samen schiesst". Als ob wirklich Bembo's San-Demeter ihre goldne Saat in Wasserfurchen ausgestreut. Ein faulender Lagunen-Leichnam, dem der Wasserrabe mit zwei Köpfen das letzte Fleisch vom Gerippe pickt. Der Edelstein von Italiens Einheit ist ihr weggeworfener Stein geworden, um über ein Kleines ihr Grabstein zu werden!

Von Venedig, der festlichsten der Städte, einer Stadt der Lustbarkeiten, der Fest-, Turnier- und Theaterspiele vor allen andern Städten Italiens[2]), gingen auch im 16. Jahrh. namhafte Komödien aus. Wir heben vier Komödiengruppen als die bezeichnendsten hervor: Die schon abgehandelten Commedie des P. Aretino; die Novellen-Komödie des Geronimo Parabosco; die gelehrten, der römischen Palliata nachgebildeten Komödien des

1) In seinem berühmtesten, in classisch-toscanischer Sprache geschriebenen Werke, Gli Asolani, das den Titel von Asoli im Trevisanischen führt, Sitz der hochgefeierten Caterina Cornaro Lusignano, Königin von Cypern, einer Gönnerin und Verwandten des Pietro Bembo, in Musik gesetzt von Karl Lachner. — 2) Vgl. Franc. Sansovino, Venetia città nobilissima et singolare descritta in XIII libri. Venet. 1581. 4. Besonders der Artikel Feste p. 155 ff.

Lodovico Dolce, und die Paduanische Volkskomödie des Ruzante. Aus Rücksicht auf die Gattungsverwandtschaft mit den Komödien der Intronati mögen sich hier gleich die des

Girolamo Parabosco

anschliessen. G. Parabosco, geb. zu Piacenza 1520, liess sich in Venedig nieder. Er war Dichter und Musiker zugleich. Als Kapellmeister leitete er die Concerte seines Gönners Domenico Veniero, dem er vielleicht die Aufnahme in die hochansehnliche Accademica delle Frutha zu danken hatte. Parabosco starb als Organist und Kapellmeister der Kapelle von St. Marco um 1557. Von Charakter wird er als bescheiden und liebenswürdig geschildert. Er hinterliess Rime. Vened. 1547. Eine Tragedia Progne. Ven. 1548. Lettere amorose 1548—56. I Diporti, divisi in tre giornale 1552. 17 Novellen, meist nach Erzählungen älterer italienischer Novellisten. Seine Novellen-Gesellschaft besteht aus 17 Personen, worunter Ercole Bentivoglio, dem wir auch als zierlichen Komödiendichter den Handwerksgruss bieten werden; Sperone Speroni, der Tragödiendichter, und Pietro Aretino, der in allen Sätteln Gerechte, und der in diesen allen doch stets nur sein Musenpferd, die grosse Sau, Baubo, ritt. Seine siebzehn Erzähler lässt Parabosco beim Fischfang vom Unwetter überfallen werden, in einer Fischerhütte Zuflucht suchen und drei Tage lang Novellen erzählen, von jedem Erzähler eine. Die Novellen, die Meister Aretin zu Markte trieb, mochten wohl mit allen Schandglocken läuten, um das Gewitter zu zerstreuen; fulgura frango. Vor einer Novelle von Aretin müsste das stärkste Donnerwetter sich verziehen und verkriechen. Doch ist sie überraschenderweise nicht ganz so Baubo-mässig, wie seine sonstigen Hexenwettersspässe. Parabosco's Feder war für sie ein Filtrirrohr. Aretin's Novelle ist sogar durch ihre Inhaltsverwandtschaft mit Molière's Tartufe für unsere Geschichte die bemerkenswertheste von allen. Wahrscheinlich hat Molière aus ihr die Fabel zu seiner Komödie entlehnt und sie seinem Zwecke gemäss umgemodelt. Ausser den genannten literarischen Erzeugnissen hat Parabosco sechs bis acht Commedie verfasst: La Notte, Il Viluppo, I Contenti, L'Hermafrodito, Il Pellegrino, Il Marinaio, denen noch La Fantesca und Il Ladro, die

in unserer Ausgabe[1]) fehlen, beizufügen sind. Bis auf den in verso sciolto geschriebenen Pellegrino sind diese Komödien sämmtlich in Prosa. Näheres über G. Parabosco's Lebensumstände berichten die Memorie di Piacenza.[2]) Die biographische Skizze bei Abbate Ghilini[3]) enthält nicht mehr, als wir mitgetheilt. Es kann uns nicht in den Sinn kommen, alle acht Komödien des Parabosco vorzuführen. Das Genre ist hinlänglich charakterisirt. Wir glauben unserem Girolamo vollständig genug zu thun, wenn wir zur Probe Eine aus den achten herausgreifen, und die anderen sieben ausser Acht lassen. Wir wählen die Commedia

L'Hermafrodito,

deren Titel der Prologo aus dem Umstande erklärt, dass dieselbe ein Zwitter von zwei andern Commedie des Parabosco: La Notte und Il Viluppo; ein Hermaphrodit aus Nacht und Wirrwarr.[4]) Der Hermafrodito erspart uns also von vornherein das Geschwister- und Elternpaar, das in ihm verschmolzen. Was die übrigen fünf betrifft, so darf der Leser fünf gerade seyn lassen; mit andern Worten, alle fünf ganz und gar seyn lassen; seyn lassen was sie eben sind, nämlich Hermaphroditen vom Hermafrodito, der sich auch dadurch vor andern seines Schlags auszeichnet, dass er sich als fruchtbar und zeugungsfähig erweist, und daher schon desshalb verdient, dass wir uns mit ihm ausschliesslich beschäftigen.

Der alte Miniato verlobt seine Tochter, Furnia, dem alten Calisto, und will selbst noch am selbigen Abend mit Polissena, Tochter der Kupplerin, Santina, Brautnacht halten. Der Alte ist so närrisch in die Polissena verliebt, ein Mädchen für Alle, dass er, auf den Wunsch ihrer Mutter, Santina, angeblich um Aufsehen bei den Nachbarn zu vermeiden, in den Kleidern Eines ihrer Bekannten die Brautnacht bei Polissena feiern will. Die Verkleidung ist aber eine Finte seines Dienes Magagna,

1) Vineg. 1560. — 2) T. II. p. 74—91. — 3) Teatro d'Huomini letterati, operto dall' Abbate Girol. Ghilini, Accademico incognito. Ven. 1647. 4. p. 124. — 4) Viluppo ist der Name des verschmitzten Dieners in der Commedia Il Viluppo, der die Garne für die Betrogenen und die Betrüger spinnt.

dem gleichfalls der Zahn nach Polissena und der Brautnacht wässert. Mit der Santina verabredet Magagna, dass Miniato in dem Anzuge ihres Verwandten oder Zuhälters, Trabucco, eines Herumtreibers und Bravo, sich mit einer goldnen Kette bei Polissena einfinden würde; dem Miniato selbst aber bestellt er: Santina wünsche, dass der Alte den Besuch bei Polissena in den Kleidern des Cucca, seines Dieners, abstatte. Magagna zieht dem betrunkenen, in einer Gosse schnarchenden Trabucco Jobbe und Mütze aus, und wird in der Vermummung von Santina, der er eine vergoldete Kette von Messing in die Hand drückt, als Miniato eingelassen. Seinerseits ist auch Miniato, der in Cucca's Kleidern steckt, schon auf dem Wege zu Polissena, bei der er, Magagna's Anweisung zufolge, um die dritte Nachtstunde (9 Uhr Abends) sich einstellen soll. Eine Stunde früher hatte die Kupplerin bereits den Magagna bei ihrer Tochter eingelassen. Den Miniato prickelt inzwischen ein doppelter Unzuchtsteufel. Er möchte auch von den Zauberkünsten des Nekromanten Nebbia profitiren, den ihm Cucca als einen Teufelsbeschwörer empfohlen, welcher ihm die Polissena augenblicklich durch seine Geister würde zuführen lassen. Während Miniato auf solchen Fahrten begriffen ist, hat Nivetta, die Amme seiner dem alten Calisto verlobten Tochter, Furnia, einen der maurischen Sklaverei entronnenen, in Findelgeheimnisse bis über die Ohren eingewickelten Jüngling, Zerbino, blos desswegen in's Haus gelassen, weil sie die herzbrechenden Liebesmonologe, die er vor dem Fenster der Furnia täglich und stündlich ableierte, nicht mehr aushalten konnte.

Weit gefährlicher noch geht es in Calisto's Hause zu, wo ein als Diener verkleideter junger Römer, Malitia, seit Monaten den Bock als Gärtner bei Calisto's Tochter, Argentina, spielt, nach Vorgang des Ahnherrn dieser Rolle, des Fabrizio in Ariosto's Suppositi, auf dessen vermummte Dienstpflicht Malitia aber noch den Trumpf eines Entführungsanschlags setzt.

Unterdessen hat Cucca den in seine Kleider gesteckten Miniato in das Grabmal gebracht, wo die Geisterbeschwörung durch den Nekromanten Nebbia stattfinden soll.[1]) Nebbia,

1) Das erinnert an jenes Nekromanten-Abenteuer, das B. Cellini (I.

auf Cucca's Rath, als Betschwester (Pinzochera) vermummt, um vor den Häschern sicher zu seyn, schleicht heran und will eben, ohne die entfernteste Ahnung, dass Miniato sich in der Gruft befindet, den Deckel heben, und dem Todten, wie er mit Cucca verabredet, den Kopf, behufs seiner Geisterbeschwörungen, abschneiden. Miniato, so wie er den Nebbia in Frauenkleidern erblickt, hält ihn im Mondschein für Polissena, springt aus dem Grabe mit dem Ruf: „Sey willkommen, süsses Leben", und will sie in die Arme schliessen. Nebbia, entsetzt, mit dem Geschrei: „Heiliger Bolino, heiliger Bernardo in den Ketten, das ist der Teufel"[1]), macht Kehrt. Miniato will ihn fassen. Nebbia vor Angst fängt an lateinisch zu beten: „Croce Croce, aqua santa, qui habitat in adjutorio", und zittert und bebt an allen Gliedern. Schon sind aber auch die von Cucca bestellten vier Teufel da mit ihren Sprüngen und Fratzen und dem dazu gehörigen Höllen-Kauderwälsch[2]), das der Nekromant, klappernd vor Entsetzen, mit lateinischen Gebetformeln erwiedert, davonstürzend, wie besessen. Miniato, bleich und steif wie der Todte, der er seyn sollte, und verblüfft, als hätte man ihm wirklich den Kopf abgeschnitten, glaubt nicht anders, nachdem er zu sich gekommen, als dass die Teufel, in Folge einer falschen Beschwörung von Seiten des Zauberers, aus Versehen die Polissena geholt. Spornstreichs zur Kupplerin hin, um sich näher zu überzeugen. Wie gut, dass er wenigstens Cucca's Jobbe auf dem Leibe hat, und auf Einlass sicher rechnen kann! Und eilt um so mehr, da er Einen daher kommen sieht: ein versprengter oder verspäteter Teufel vielleicht, der ihn zu holen vergessen und nun nachholen will. Dieser Eine

c. 13) erzählt. Das Nekromanten- und Astrologen-Unwesen spukt bis tief ins 17. Jahrh. hinein. Papst Paul III. (1534—1594) hatte einen berühmten Mathematiker, den Lucas Gauris, als Hofastrologen um sich, und ausser diesem die Nekromanten Ceccius, Marcellus, u. A. an seinem Hofe, die er mit Ehrenauszeichnungen und Geldgeschenken überhäufte. Vgl. Les Lettres de Franc. Rabelais escrites pendant d'un voyage d'Italie etc. avec des Observations histor. par Mrs. de Sainte-Marthe 1710. p. 145 f.

1) Ahime, o Santo Bolino o San Bernardo in catena, questo diavolo. — 2) Die vier Teufel Malaach Rach Urach. Nebbia. Domine domine ad adjuvandum me festina. Oime perchè mi pigliate? in nomine patris aiuto, aiuto!

ist aber Cucca, in den Kleidern des Nebbia, welche dieser gegen die der Betschwester vertauscht, einer frommen Kupplerin, an die ihn Cucca gewiesen. Cucca hat nämlich einen heimlichen Zahn auf die hübsche Frau des Teufelbanners. Er klopft bei ihr an; sie lässt ihn ein, als ihren Mann, und auch wieder hinaus als solchen.[1] Kaum ist Cucca auf und davon, sprengt Nebbia heran, wie gehetzt; klopft an sein Haus, noch immer im Anzug der Pinzochera. Sein Weib fragt: „Wer klopft? Was sucht ihr, gute Frau, zu dieser Stunde?" Nebbia nennt seinen Namen. Frau. „Er wäre ja eben erst hier gewesen in seinen eigenen Kleidern." Nebbia wittert Morgenluft: „Ich Unglücklicher! Wo der Teufel mit dem Kopf nicht durchkann, da kommt er mit Umschweifen zum Ziel"[2]), und fragt, wie denn das zugegangen? Die Frau erzählt haarklein Alles ab ovo, wie er angeklopft, wie sie aufgemacht, wie er, — „du weisst es ja doch, und willst mich nur zum Besten haben." Nebbia, tonlos, mit Geisterstimme: „Weiter!"[3]) Die Frau erzählt weiter. Nebbia. „Und dann? Ungetreue! Was dann?" — Frau. „Ich schäme mich es zu sagen." — Nebbia. „Oh mir! Ich bin zu Grund gerichtet. Mach auf, Nichtswürdige! Umbringen will ich dich!" — Frau. „Was kann ich dafür?" Diese Schlussscenen des vierten Actes wären Meisterstücke von Atellanenkomik, wenn die ewige Maskerade mit den Verkleidungen, diese plumpe Schablone einer erfindungsarmen Motivirung, dem Spass nicht die Spitze abbräche. Die stereotype Vermummungskomödie gleicht jener Maske in Jean Pauls Titan, wo Schoppe auf der Redoute sich aus einer Unzahl von Verlarvungen herausschält, bis er den Maskenkern zum Vorschein bringt: eine Todtenlarve.

Damit hat der Mummenschanz noch kein Ende. Ein närrischer Spanier, Rottilio, muss auch heran. Vor brennender Liebe für Polissena überlässt er seinen Sammetpelz sammt Hose ihrer Mutter, der Schwerenothsmutter Santina, und erhält von ihr als

1) Cucca (wieder vor die Thür) ... io ci ho posto la coda, ha, ha, ha, alla muta, alla cieca et alla sorda. — 2) Oime infelice che dove il diavolo non havra potuto metter il capo, haverà messo la coda ... — 3) Nebbia. Segui. Moglie. Et poi mi gittate appaggiata alla Scala. Nebbia. Segue oh traditora, che seguì poi? Mogl. Io mi vergogno a dirlo. Neb. Ahime ch' io son rovinato, apri ribalda ch' io te voglio occider ... Mogl. Che colpa ce n'ho io?

Ersatz gestohlene Kleidungsstücke, die ihr ein Barbier, einer ihrer Kunden, zugebracht, der die Kleidungsstücke in der Beichtstube eines Geistlichen gefunden, wo sie dessen Beichtkind, eine junge hübsche Venezianerin, die ihres Mannes Hosen trug, und in denselben auch zur Beichte ging, abgelegt und im Stiche gelassen hatte, nachdem sie und ihren Beichtiger der Kirchendieb, der Barbier, verscheucht hatte. Wie viel Maskirungs-Metamorphosen machten blos diese, doch nur nebenher laufenden Hosen durch, bis sie auf den Beinen des Spaniers als geraubtes Kirchengut ins Gefängniss wanderten, von Sbirren und deren Cavalliero (Anführer) escortirt! Noch im letzten, im fünften Act, müssen Cucca's Rock und Hosen einschreiten, um die Auflösung zu aller Zufriedenheit zu Stande zu bringen. In Cucca's Kleidern hat ja noch Miniato bei Polissena anzuklopfen. Er freut sich schon auf den Jungen, der Cucca's lumpigen Hosen sein Daseyn verdanken, und ihn, den zeitweiligen Hosenträger, dereinst beerben soll.[1]) Mit der seligsten Vaterhoffnung auf diesen Erben, den er so gut wie in der Hosentasche hat, klopft er an Santina's Hausthür. Sich öffnen, ihm einen Strolch und Lumpenkerl über den andern an Kopf werfen und sich ihm vor der Nase zuschlagen, ist für die Hausthür Eins. Fluchend und tobend kehrt er ihr den Rücken von Cucca's Jobbe, wendet sich mit dessen Hose nach seiner Hausthür, und tic toc tac. Seine Magd Nivetta steckt den Kopf vor, schimpft ihn einen Nachtdieb, einen Gauner, der in gestohlenen Kleidern daherkomme, um einzubrechen, und ruft Zerbino zu Hülfe, der drinnen, bei der Furnia, bereits seine Findlingsmaske abgelegt. Zerbino will dem Wegelagerer den Schädel spalten, wenn er sich nicht gleich packt. Miniato schreit Zetermordio so eselsmässig laut, dass ihn Nivetta an der Stimme erkennt, und Zerbino als seinen Vater. Schon drinnen, bei Fräulein Furnia, hatte Nivetta den Zerbino aus seiner ihnen mitgetheilten, und uns aus seinen Fenstermonologen hinreichend bekannten Lebensgeschichte als Miniato's von dem Komödien-Türken, Mustapha oder Barbarossa[2]), geraubten Sohn erkannt. Sohn

1) O Dio, potesse io haver uno figliuolo da costei . . . — 2) Dieser berühmte Admiral des Grosstürken Soliman, und König von Algerien, hiess eigentlich Hariadan Barbarossa. Geb. auf der Insel Lesbos (Metelino,

und Vater liegen sich weinend in den Armen. Zerbino, die empfindsamste Findlingsseele, die uns bisher vorgekommen, weint solche überschwengliche Thränen an seines Vaters Busen, dass Cucca's Weste nicht weiss, was sie von dieser ersten Laugenwäsche, in die sie kommt, denken soll. Der Vater, um dem Strom Einhalt zu thun, und mit dem Thränenbade nicht das wiedergefundene Kind auszuschütten, verspricht ihm Furnia zur Frau, nur dass er sich mässige. Was? fragt der alte Calisto, der, Verwunderungshalber herbeigeeilt kam — Was? Der Bruder die Schwester? Närrischer Kerl, lächelt Miniato. Die Furnia ist ja gar nicht meine Tochter. Eine Amme, die er als Wirthschafterin ins Haus genommen, hätte ihm das Kind zugebracht, das eine Landsmännin von Calisto, aus Ragusa. Den Namen der Amme, den Namen, um Gotteswillen! ruft Calisto — Deiopeia — So hiess sie. — Und das Mädchen? Furnia.[1]) — „O ihr Himmel, ihr erbarmenden Götter — meine Tochter, meine Tochter!" Er meint die Furnia; er könnte aber auch seine andere Tochter, die Argentina meinen, die in seinem Hause, woher Hülfegeschrei an sein Ohr schallt, von dem als Diener verkappten Malitia eben zum künftigen Findelkinde gemacht, nämlich geraubt wird. Sbirren und Cavalliero sind jedoch schon mit Stricken und Schellen bei der Hand. Gebunden ruft Malitia: „Weder Vernunft noch Gewalt vermögen etwas gegen die Liebe, deren Gluthen so grausam in meinem Innern toben, dass ich auch jetzt nicht, wo ich alle meine Hoffnungen vernichtet sehe, und fühlen muss, wie sehr ich gegen Sitte und Gebühr gehandelt, meine That bereuen kann."[2]) Zu diesen verstockten Erklärungen eines unreumüthigen jungen Mädchenräubers kommt glücklicherweise sein Vater, Massimo,

Mitylene) st. 1548 80 Jahr alt. Brantôme giebt ihm einen französischen Ursprung (Mém. T. II. p. 377. T. IV. p. 158.)

1) Calist. Et la Fanciulla? Min. Furnia. So heisst sie durchweg im Stück, und Calisto warb um sie unter diesem Namen. Mit dergleichen Flüchtigkeiten nimmt es die Findlings-Komödie nicht so genau. Am häufigsten kommen solche Vergesslichkeiten bei Cecchi vor. — 2) Ne ragione ne forza val contra ad amore, il quale in me si crudelmente le sue fiamme adopra, ch' ancor ch' io vegga esser capitato e giunto al fine ch' io mi veggo el haver operato contra l'onesto, io non mi posso pentir d'haver cio fatto.

aus Rom herbeigerannt. Calisto begrüsst in ihm seinen langjährigen hochgeehrten Freund; lässt dem Malitia die Stricke abnehmen und gegen die holdern Bande wieder umtauschen, womit seine Tochter, Argentina, ihren Galeerensklaven umflochten. Cucca empfiehlt sich und das Stück dem Publicum, nach einer rührenden Erkennungscene mit seinen wiedergefundenen Hosen.

Ueberträgt man nun die Rolle des Miniato auf Einen, Namens Dimodio; denkt man sich den Calisto als Gerardo; nennt sich Dimodeo's Tochter, statt Furnia, Cinthia; liebt Dimodio die Lucina, wie Miniato die Polissena, dem er darin so aufs Haar gleicht, wie ein alter Esel dem andern, und wie Lucina, als Mädchen für Alle, von der Polissena nicht zu unterscheiden ist; so wenig wie ihre Mutter, Santina, als Kupplerin, von der Ruffiana Nastagia; leiert Zerbino seinen Liebesjammer auf dem Monologen-Orgelkasten unter dem Namen Ippolito, und statt vor Furnia's, vor Cinthio's Fenster; spielt dem Dimodio sein Diener Cornacchia denselben Streich bei der Lucina, den Magagna dem Miniato gespielt bei der Polissena; und spielt er ihn in den Kleidern des Lungerers, Tranguggia, wie jener in denen des betrunkenen Bravo und brav besoffenen Trabucco; unternimmt Dimidio seine Liebesfahrten nach einem männlichen Erben, anstatt in Cucca's Hosen, in denen eines Gauners, Ciruggia; und geht alles das, behufs Rechtfertigung des Titels der Komödie, in einer Mondnacht vor: so hat man die eine Zwitterhälfte zu Parabosco's eben besprochener Commedia, L'Hermafrodito; so hat man dessen Commedia,

La Notte, Die Nacht.

Zum vollständigen Hermafrodito fehlt ihr nichts als der Negromante, dessen Schicksal der Diener Falsetta hier, in der „Nacht“, auf seine Kappe nimmt, indem er eine Kreuzpartie mit Cornacchia verabredet, vermöge welcher Cornacchia, in Tranguggia's Kleidern, die Falsetta dem betrunknen Bummler im Schlafe ausgezogen, die Lucina besuchen soll; während er, Falsetta, Cornacchia's Liebchen beschleicht. Was ferner zu einem, der Auflösung im Hermafrodito völlig ähnlichen Schlusse der „Notte“ des Parabosco noch fehlen mag; wo Ippolito von seinem edlen Finder und Aufleser von der Strasse schon als Kind

mit dessen Töchterchen, Diana, verlobt worden war, deren Mutter, nach ihres Vaters Tode, den Dimodio heirathete, von dem sein Stiefkind, Diana, den Namen Cinthia erhielt; während Ippolito in die unausbleibliche Galeerensklaverei gerieth, um nach der Auslösung, in der Auflösung von Parabosco's Commedia, La Notte, seine Diana in der Cinthia, und in deren Verlobten, dem alten Gerardo, seinen Vater wiederzufinden — was dem Hermafrodito zum vollständigen Hermaphroditen noch fehlt, die andere Zwitterhälfte, diese ging von Parabosco's Commedia,

Il Viluppo,

auf ihn über, dem wir, aus Rücksicht auf einen für unsere Geschichte nicht unwichtigen Punkt, noch einige Worte schenken wollen.

Das Stück dreht sich um folgende Novellen-Fabel: Ein Edelmann aus Ferrara verlor bei einem Hausbrande ein zweijähriges Mädchen, Sofonisba. Das Kind wurde nach Venedig entführt. In einem anständigen Hause erzogen, wuchs das Mädchen zu einer blühenden Jungfrau heran. Ihr Bruder, Valerio, der in Padua studirte und Venedig zu besuchen pflegte, verliebt sich in sie, ohne sie zu kennen. Zugleich hatte Sofonisba in dem Herzen eines andern Jünglings aus Venedig die Flamme leidenschaftlicher Liebe geweckt, in dem Herzen Orsino's, dessen Schwester Cornelia für Valerio entbrannte. Cornelia verschwindet; ihre Amme und ein Gondelführer geben an, sie sey bei einer Wasserfahrt ertrunken. Im Einverständnisse mit der Amme, ihrer einzigen Vertrauten, tritt Cornelia, als Page Brunetto verkleidet, in Valerio's Dienste, welcher mit dem Plane umgeht, die Sofonisba, die, als gesittetes Mädchen, seinen Bewerbungen kein Gehör schenkt, gewaltsam, mit Hülfe seines Dieners, Viluppo, zu entführen. Mit demselben Plane trägt sich auch Orsino, der Sofonisba's Haushälterin, Corona, gewonnen. Von beiden Jünglingen wird die Ausführung auf den Abend des laufenden Tages angesetzt. Valerio, früher zur Stelle, als sein Nebenbuhler, wird von diesem, der auf das Geschrei der Sofonisba mit seinen Genossen herbeigeeilt war, festgehalten. Mittlerweile ist Valerio's Vater, Erasmo, aus Ferrara in Venedig angelangt, um den Sohn nach Padua zurückzuführen, und ihn seinen Studien

wieder zu geben. Der Lärm zieht auch ihn herbei. Er beschwört die Angreifer, seinen Sohn freizugeben. Sofonisba's Mutter, Dorothea, hört, Valerio's Vater sey aus Ferrara; äussert: Sofonisba stamme auch daher; erzählt, ihr seliger Bruder habe das bei einer in Ferrara ausgebrochenen Feuersbrunst allein gelassene zweijährige Kind auf sein Pferd gehoben, es nach Venedig gebracht, und da er unverheirathet und kinderlos war, ihr, seiner Schwester, zur Erziehung übergeben. Erasmo erkennt in Sofonisba seine Tochter; Valerio umarmt sie als seine Schwester; Orsino schliesst sie als Gattin an sein wonnetrunkenes Herz; während Valerio mit seinem Pagen, Brunetto, der nun als die verschwundene Cornelia an seinem Busen liegt, eine ähnliche Gruppe bildet.

Die Komödie wäre für uns eine Dutzend-Komödie, wie andere mehr, ohne das Wasserkind, den Pagen Brunetto. Nicht etwa weil ein Mädchen in Wamms und Hose nicht auch schon, von der Cecchi-Komödie her, zum Bestande dieser Verkleidungs-Komödien gehörte; sondern weil Page Brunetto, in Parabosco's Viluppo, als das Vorbild vom Pagen Sebastian (Julia) in Shakspeare's Lustspiel, Die beiden Veroneser, ähnlich gelten darf, wie für Ende gut Alles gut der buntgefleckte Pilgerstab von Accolti's Virginia als Vorbild diente, den der grosse englische Dichter in seinen Jacobsbrunnen stellte, damit seine Komödie sich daran versähe. Parabosco's Page Brunetto hat mehr Anrecht auf diese Vorbildlichkeit, mit Bezug auf Proteus' Pagen Sebastian (Julia) in: Die beiden Veroneser, als Page Fabio-Lelia in der Intronaten-Commedia Gl' Ingannati[1]), gegenüber von Viola in Shakspeare's Was ihr wollt, geltend machen kann. Ja der Page Brunetto in Parabosco's Il Viluppo scheint uns, seiner Situation und dem Charakter nach, verwandter dem Pagen Sebastian (Julia) in Shakspeare's Lustspiel, Die beiden Veroneser, als Accolti's Virginia der Helena in Ende gut, deren Individualität von dem Wesen der Virginia völlig verschieden. Dass Shakspeare Cornelia's vorgeblichen Ertrinkungstod, wovon Parabosco's Komödie ausgeht, als ein novellistisch abenteuerliches Motiv aus dem Spiele liess, ist eben so in der Technik seiner Kunst begründet, als die Aufnahme von Mo-

1) S. oben S. 751 ff.

tiven aus der ersten Hälfte von Montemayor's Filismene[1]) in seine Exposition; von Motiven, die, innerhalb der Komödie selbst, sich zur Folgehandlung in dramatischer Weise, aus eigner Triebkraft heraus, entwickeln konnten. Parabosco konnte Montemayor's Filismene nicht benutzen, da dessen „Diana", womit die Filismene eine Episode bildet, 1560 im Druck erschien, in demselben Jahre mit Parabosco's Commedie[2]), worunter Il Viluppo, der mindestens ein Jahr früher gedichtet worden. Umgekehrt, konnte Montemayor den Viluppo des Parabosco aus einer Aufführung kennen und zu seiner Episode benutzt haben. Das wahrscheinlichste Vorbild zum Pagen Brunetto ist die Lelia in den Ingannati. So kann die erste Scene zwischen Valerio und Brunetto (I, 6) für eine blosse Copie der entsprechenden in den Ingannati (II, 7) gelten. Wie Flamminio hier seinen Pagen Fabio fragt: „Was thut dir weh?" worauf Fabio antwortet: „Ach, das Herz"[3]); so antwortet Brunetto auf Valerio's Frage: „Wo fühlst du Schmerzen?" „Hier, mitten in der Brust."[4]) U. s. f.

Den Entführungsanschlag und die Doppelbewerbung fand Shakspeare nicht bei Montemayor, sondern in Parabosco's Viluppo. Es lassen sich sogar Parallelstellen beibringen, wenn auch nicht so reichlich, wie bei der Vergleichung von „Ende gut" mit Accolti's Virginia. In einem Selbstgespräch lässt sich der Page Brunetto (Cornelia) wie folgt vernehmen: „Ach, je mehr ich alle Hoffnung aufgeben muss; je mehr ich meinen Valerio für eine andere glühen sehe: desto mehr wächst meine Liebe, desto stärker entbrenne ich für ihn. Diesen Brief hier sendet Valerio an Viluppo. Ich weiss, dass er für Sofonisba bestimmt ist; dass der Inhalt nichts als Liebe und süsses Entzücken athmet. Oh, grausamer Himmel, welches schmerzlichere Loos kann mir noch bevorstehen? Hast du nicht dein Aeusserstes an mir gethan? Warum hältst du mich noch fest am Leben? Was beginn' ich nun? Soll ich so grausam gegen mich selbst seyn, dass ich

1) Simrock, II. S. 119—158. Collier, Shaksp. Libr. II. vorletzte Nummer p. 3—29. Von einer Beziehung zwischen Shakspeare's Two Gentlem. of V. und Parabosco's Viluppo hat bisher, unseres Wissens, in der Shakspeare-Literatur noch nichts verlautet. — 2) Ven. Giolito 1560. — 3) S. oben S. 753. — 4) Val. Dove senti tu questa doglia? Brun. In mezzo il petto, padrone.

Verrath an mir selber übe? Ich will den Brief nicht abgeben. Ach, könnte ich den Auftrag meines Herrn unbefolgt lassen? Wie es über mich gewinnen, ihn durch mein Verschulden eines Vergnügens zu berauben? Verhüte Gott, dass dies jemals geschehe. Mag Amor, der allmächtige Gott, ihn meiner Liebe für immer entfremden, ehe das kleinste Fünkchen seiner Wünsche unbefriedigt bliebe, und hinge davon mein Lebensglück ab. Drum will ich anklopfen an diese Thür, und den Auftrag meines Herrn treulich ausrichten"[1])

Julia's Herzensergiessung, die, als Proteus' Page, in gleicher Lage mit sich zu Rathe geht, lautet so:

„Wie wen'ge Frauen brächten solche Botschaft!
Ach armer Proteus! du erwählst den Fuchs,
Um dir als Hirt die Lämmer zu behüten;
Ach, arme Thörin! was beklag' ich den,
Der mich mit vollem Herzen jetzt verachtet?
Weil er sie liebt, verachtet er mich nun;
Weil ich ihn liebe, muss ich ihn beklagen,
Ich gab ihm diesen Ring, da wir uns trennten,
Als Angedenken meiner Gunst und Treue!
Nun schickt man mich (o unglücksel'ger Bote!)
Zu fordern, was ich nicht gewinnen möchte;
Zu bringen, was ich abgeschlagen wünschte;
Den treu zu lieben, den ich untreu schelte.
Ich bin die wahr Verlobte meines Herrn;

1) Oime quanto più manca la speranza in me; quanto più veggio il mio Valerio accero d'altri; tanto più cresce il desio, e più m'accendo io di lui. Ecco questa è una lettera, che manda Valerio a Viluppo, io so che questa sarà data in mano a Sofonisba; io so che questa è piena tutta d'amore, tutta di dolcezza, e tutta di gioia. Ahi crudo cielo a quale stato più doglioso mi serbi? non hai tu fatto l'estremo di tua possa homai sopra di me? perchè adunque più tenermi viva? che farò io? sarò cosi crudele contra me stessa, ch' io medesima a me usi tanto tradimento? Non darò adunque la lettera. Ahime adunque potrò non obbedire il mio signore? dunque potrò patir, ch' egli per me resti di haver un suo piacere? Tolga Iddio che mai sia questo. Anzi prego l'onnipotente Amore, che lo faccia sempre esser rubello a i miei desiri, se par una minima scintilla di piacere gli perdesse facendo me contenta. Io voglio adunque battere questa porta, et fare fidelissimamente, ciò che m' ha imposto il mio padrone . . . (III. Sc. 6.).

Doch kann ich nicht sein wahrer Diener seyn,
Wenn ich nicht an mir selbst Verräther werde.
Zwar will ich für ihn werben, doch so kalt,
Wie ich, beim Himmel! die Erwiedrung wünschte.[1])

Die Beimischung von schmerzlicher Bitterkeit und Rüge, im Unterschiede zu Brunetto's opferfreudiger Selbstentsagung, ja Selbstaufgebung motivirt der Umstand, dass Valerio keinen Verrath und Treubruch an Cornelia begangen, wie Proteus an Julia. Diese wohlüberdachte Abweichung bei sonstiger Uebereinstimmung in der Dialektik der Gefühlsäusserung gilt uns für einen Beweis mehr, dass Shakspeare Brunetto's Monolog vor Augen hatte, als er den seiner Julia niederschrieb. Die durchschossene Zeile scheint uns die Annahme ausser Zweifel zu stellen.

Montemayor's Filismene sagt blos: „O du unglückliche Filismene, wie kämpfst du gegen dich selbst mit deinen eigenen Waffen! Wie mühst du dich, Dem Gunstbezeugungen zu verschaffen, der sich aus den deinigen so wenig machte.“[2]) Beiderlei Beischlag, aus Parabosco und Montemayor, hat also auch hier wieder der grosse Alchimist in seine Metallmischung aufgenommen!

Noch ein paar Anzeichen, dass Shakspeare auch diese Commedia in Händen hatte, scheinen zwar von geringerem Belang; verschmähen wollen wir sie aber darum doch nicht. In der Scene mit Silvia sagt Page Julia, von Silvia über das Aeussere der von Proteus verrathenen Geliebten befragt:

„Sie war einst schöner, Fräulein, als sie ist . . .
Doch, seit sie ihren Spiegel hat vergessen,
Die Maske wegwarf, die vor Sonne schützte,
Sind von der Luft gebleicht der Wangen Rosen,
Und ihrer Stirne Lilienglanz gedunkelt,
Dass sie so schwarz geworden ist, wie ich.

Page Brunetto hat die braune Gesichtsfarbe durch ein künstliches Mittel gewonnen: ein braunfärbendes Wasser, das die Amme besorgt. Der „gebräunte“ Page (Brunetto) fragt die Amme: „Wie lange denn die Farbe im Gesicht von dem Waschwasser vorhalte?“[3])

1) Die beiden Veroneser, IV. Sc. 4. — 2) Simrock, Quellen etc. II. S. 145. — 3) Ma dimmi questa acqua che m' hai data, che cosi mi fa

Shakspeare's Mädchen-Page wirft die „Maske“ weg, um eine dunklere Gesichtsfarbe zu bekommen, wozu der aus der Maskenhaut gar nicht herauskommende, in Maskenhäutungen immerfort begriffene Italiener wieder eine braune Gesichtsmaske für das Gesicht seines Mädchen-Pagen nöthig hat, womit es ein färbendes Wasser überzieht. Silvia fragt den Pagen: „Wie gross war sie?“ Proteus' verlassene Geliebte nämlich:

Julia. Sie ist von meinem Wuchse; denn zu Pfingsten,
Als man sich heitrer Mummerei erfreute,
Gab mir das junge Volk die Frauenrolle,
Und putzte mich mit Juliens Kleidern aus . . .

Bei Parabosco ist es Valerio, der seinen vermeinten Pagen einmal zum Scherz als Mädchen maskirte.[1])

Brunetto's „Frauenrolle“ hat für den alten Sündenbock der Commedia, für Leggiero, die tragische Folge, dass er sich in die Maske des Brunetto noch stärker verliebt, als er schon früher in den Pagen verschossen war, hinter dem er allein, er, der dümmste, abenteuerlich-einfältige, bis zum wasserköpfigen Kinde blödsinnige Alte — er allein Mädchenfleisch witterte. Der als Mädchen maskirte Brunetto giebt dem schlotterbeinig verliebten Wackelkopf so vollständig den Rest, dass er früher in die von Viluppo und dem Nekromanten, Trappola, ihm geschaufelte Grube sinkt, als es seinem noch nicht ganz gestorbenen Leichnam im Grunde zukommen mochte. In dieselbe Grube nämlich, welche Magagna, der Schelmuffsky in Parabosco's schon erledigtem Hermafrodito, mit Hülfe des dortigen Negromante, seinem alten Herrn Esel, dem Miniato, gräbt, und aufs Haar und Tüpfelchen mit demselben Erfolge und dem gleichen Verlauf, wie hier, in der Commedia Il Viluppo, der denn auch demgemäss die zweite Zwitterhälfte zum Hermafrodito hergiebt. Dessungeachtet, und trotz dem scheinbar blossen Namen-, Masken- und Garderobenwechsel stehender Figuren, den eine Commedia der andern über-

bruna, et mi toglie la notia somiglianza: quanti giorni poss' io stare fra una volta e l'altra adoperarla? I. Sc. 7.

1) Viluppo erinnert den Valerio daran; l'altro giorno che tu lo immascherasti da donna . . . (II. Sc. 2.)

liefert, lässt sich doch nicht läugnen, dass diese Figuren in jeder Commedia gleichwohl andere Personen sind; lässt sich doch nicht die anerkennens- ja bewundernswerthe Kunst in Abrede stellen, womit dieselben Typen in den verschiedenen Stücken verschiedener Dichter immer wieder zu neuen Charakteren umgeschaffen erscheinen. In Absicht der Mannigfaltigkeit der Charaktere, der Charakterkomik überhaupt, innerhalb eines so eng gezogenen Kreises gleichnamiger Local- und Familientypen, möchten wir daher die italienische Komödie des 16. Jahrh., im Vergleich mit der Komödienliteratur aller andern romanischen Völker, als die reichhaltigste bezeichnen. Ja auf die Gefahr, der Ketzerei bezüchtigt zu werden, möchten wir bei der Frage, ob, mit Ausnahme Shakspeare's, selbst die englische Komödie sich einer solchen Meisterschaft in naturwahrer Charakteristik und ächter Charakterkomik rühmen darf, uns vorläufig mindestens zweifelhaft verhalten.

Man wird uns denn auch, in Rücksicht dessen, gestatten, noch ein Paar der namhaftesten Vertreter der italienischen Komödie aus dieser Epoche den bereits vorgeführen anzureihen. Wir wagen es, selbst auf den Vorwurf hin, dass nun auch der vierte Band in die berufene Dickleibigkeit unseres dritten hineinschwelle. Mag er auch diese Nachrede auf seinen breiten Rücken nehmen. Aber schmal, dünn und schmal, wie Falstaff's Rekrut, „Schatte", wird sich jeder von ihnen machen müssen. Gleich der Erste, der sich meldet:

Niccolò Secco oder **Secchi.**

„Streicht ihn an"! ruft der vierte Band, wie Falstaff, „denn wir haben eine Menge von Schatten, um die Musterrolle auszufüllen." Er ist „der Sohn seiner Mutter", wie Schatte, aber aus Brescia gebürtig. Sein Todesjahr giebt er so wenig an, wie Falstaff's Rekrut. Secco, zu deutsch „Trocken", spricht den Namen mindestens unter Falstaff's Werblinge, und reiht ihn ein zwischen „Schimmelig" und „Schatte." Secco stammte aus altadliger Familie, war von Beruf Jurist, in den Waffen und im Rathe gleich geübt. Bei Ferdinand dem Katholischen stand er in so hoher Gunst, dass ihn der König mit einer Gesandtschaftsmission bei dem Grosstürken Soliman betraute (1545). Nach Mailand zurückgekehrt, verwaltete unser Niccolo daselbst das Amt eines Capitano

di Giustizia mit rühmlichem Eifer und Erfolge. Ein Capitano muss noch Eins so tapfer das Schwert der Gerechtigkeit führen, und dem Spruch: inter arma silent leges, Respect zu verschaffen wissen. In späteren Jahren zog sich Secco nach Montechiaro zurück[1]), wo er den schönen Wissenschaften lebte und eigenen Productionen oblag. Als seine beste literarische Arbeit wird „der Dialog über die Ehre" (Il Dialogo dell' Honore) gerühmt. Wir unsres Fachs haben es mit der Ehre zu thun, die ihm der Dialog seiner Komödien einbringt. Die Ehre des Purpurs, die ihm der Papst zugedacht, erlebte Secco nicht. Die vom Papste Paul an ihn ergangene Aufforderung, sich zum Empfange des Cardinalshutes nach Rom zu begeben, fand unsern Niccolo Secco als Leiche. Auch sein Todesjahr steht bei Ghilini[2]) nicht verzeichnet.

Von Niccolo Secco sind vier Commedie bekannt:

Il Beffa. Parma 1584. 8.
L'Interesse. Ven. 1581. 8.
La Camariera. Venez. 1583. 8.
Gl' Inganni. Fir. 1562. 8.

Von diesen vieren liegen uns bisjetzt nur zwei vor: L'Interesse und La Camariera.

L'Interesse, Die Zinsen,

bezieht schliesslich der alte Ricciardo vom Capital einer Werthsumme von 2000 Scudi, die er an den alten Pandolfo vor siebsehn oder achtzehn Jahren, in Folge einer ihm von Letzterem gespielten Täuschung, verloren. Der Gegenstand der Wette war das Geschlecht des Kindes, das Pandolfo's Frau, die damals ihrer Entbindung nahe war, gebären sollte. Ricciardo hatte auf ein Mädchen, Pandolfo auf einen Jungen gewettet. Pandolfo's Gattin brachte ein Mädchen zur Welt, das aber Pandolfo, aus trügerischer Gewinngier, für einen Sohn ausgab, und das Mädchen auch als solchen, unter dem Namen Lelio, neben seiner Tochter, Virginia, aufwachsen liess; so dass Lelio vor aller Welt für Pandolfo's Stammhalter gilt. Nun verliebt sich Ricciardo's Sohn, Fabio, in Pandolfo's Tochter, Virginia; und Lelio, dessen

1) Im Gebiet von Brescia. — 2) A. a. O. p. 175.

Mädchennatur mit den anerzogenen Beinkleidern durchgeht, in Fabio. Auf Virginia's Herz hatte aber ein junger Mann, Flamminio, schon früher Beschlag gelegt. Trotzdem glaubt sich Fabio von Virginia nicht nur geliebt, sondern auch heimlich mit ihr vermählt. Wie kam es zu dieser Heimlichkeit? Durch Lelio's Liebeslist. Eine Vertraute von Lelio brachte dem Fabio, als sey sie von Virginia abgeschickt, die freudige Botschaft: Virginia erwiedere seine Liebe. Fabio fand sich an dem bezeichneten auf der Rückseite von Pandolfo's Wohnung befindlichen Pförtchen ein; wird von Lelio, die ein Kleid ihrer Schwester angelegt, im Dunklen aufgenommen, in ein dunkles Zimmer geführt, wo er sie, nach dem Eherecht dieser Komödien der virorum obscurorum, stante pede als Virginia heirathet. Die Folgen bleiben nicht aus. Für Lelio: aus Furcht vor dem altbewährten Sprichwort: Was noch so fein im Dunklen gesponnen — das dicke Ende kommt früh oder spät an's Licht der Sonnen; — für Fabio, der die Virginia als seine ihm rite angetraute Frau vor Flamminio erklärt, welcher ein alibi seiner Virginia nachweisen kann, da sie, während jener dunklen Stunden, wo sie Fabio unter die eheliche Nachthaube gebracht haben will, in allen Ehren und Züchten an seinem, an Flamminio's, Busen ruhte! Ein Zweikampf steht bevor; der erste, irren wir nicht, zwischen Nebenbuhlern in der italienischen Komödie des 16. Jahrh.; der erste, der sich aber glücklicherweise durch die ganze Komödie hinzieht, um sich zuletzt, wie das Duell um Schleswig-Holstein, die nicht mehr umschlungen, aber auch noch nicht verschlungen, — in das stipulirte Condominium aufzulösen, mit dem Vorbehalte jedoch, dass jeder Schwager, vor wie nach, vor seiner Thüre fegt, um gelegentlich den Schwager mit hinauszufegen. Lelio hatte, in ihrer Angst vor dem dicken Ende, einem Hausfreunde oder Agenten ihres Vaters, einem Tebaldo, ihr Geheimniss bereits in der fünften Scene des ersten Actes anvertraut; drückt aber erst in der ersten Scene des fünften Actes dem Tebaldo ihre Freude über den glücklichen Erfolg aus, den seine Mittheilung des Geheimnisses an Fabio's Vater, Ricciardo, erzielt. Ricciardo nimmt die Entdeckung mit dem besten Humor auf, und bleibt während des ganzen fünften Actes in Einem Lachen. Er hat gut lachen. Wer zuletzt lacht, lacht am besten. Ricciardo

bekommt nicht blos seine Wettsumme zurückgezahlt; Pandolfo muss ihm auch noch die seinige nachzahlen mit den Zinsen von 4000 Scudi, die seit 17 Jahren laufen. Mit der beträchtlichen Summe fällt dem Pandolfo jedoch zugleich ein Stein vom Herzen, der ihn das ganze Stück über drückt, wegen der Täuschung, die er dem Ricciardo gespielt. Dieser vier Acte lang vorhaltende Druck; das eben so lang in der Schwebe bleibende Duell zwischen Fabio und Flamminio; Virginia's peinliche Situation unter dem, dieselbe Zeitdauer vorhaltenden Doppeldrucke, der auf ihrer blossgestellten Mädchenehre und ihrer verleumdeten Liebestreue lastet — aus allen diesen Druckgewichten, um von Lelio's Nachtalp, und Fabio's Tagalp, dem Lelio, zu schweigen, mit welchem Fabio am Tage als mit seinem Freunde verkehrt, — aus all diesen Druckgewichten entwickeln sich Spannungen, die für drei Komödien ausreichen, die aber nicht alle komisch wirken. Die Unwahrscheinlichkeit gar nicht in Rechnung gebracht, dass Ricciardo die Wette für verloren gab, auf die blosse Versicherung des Pandolfo hin; und dass er das objectum litis nicht, seiner Zeit, der genauesten Prüfung unterzog, bis es sein Sohn für ihn that, und dieser im Dunklen. Der Vater lässt sich vor siebzehn Jahren ein Männchen für ein Weibchen aufbinden, und bleibt darüber so lange im Dunklen, bis sich der Sohn von demselben Pseudo-Männchen sein Weibchen im Finstern in die Ehe einschwärzen lässt, und bleibt nun seinerseits darüber so lange im Dunklen, bis ihm — Riccoboni gen. Lelio ein Licht aufsteckt. Riccoboni rühmt sich nämlich, dass er in seiner, unter dem Titel La Fille crûe garçon im Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne zu Paris mit vielem Beifall aufgeführten Bearbeitung von Secco's Komödie, L'Interesse, den mangelhaften Schluss derselben dadurch erst zu voller, kunstgerechter Wirkung gebracht habe, indem er Fabio-Lelio, als das Paar, um welches sich doch die ganze Intrigue bewegt, und das in Secco's Komödie, nach der Entdeckung des Sachverhaltes, nicht wieder zum Vorschein kommt, dem Zuschauer zuletzt noch vorführt, und vor dessen Augen, in Gegenwart der übrigen betheiligten Spielpersonen, als Mann und Frau zusammengiebt.[1]) Wenn Secco sich mit dem allgemeinen, freu-

1) A. a. O. II. p. 217 ff.

digen Gelächter begnügt, in welches sein Spielpersonal über das nun offenkundige Verhältniss zwischen Fabio und Lelio, hinter dem Rücken des nicht mehr erscheinenden Paares, ausbricht: so ist das allerdings ein mangelhafter Schluss, und es bleibt fraglich, ob der Zuschauer in das lustige Gelächter der Spielpersonen miteinstimmen wird; und zwar desshalb fraglich, weil der Zuschauer über den Eindruck zweifelhaft bleibt, den die Ueberraschung auf Fabio hervorbringen möchte, wenn er in seinem Freunde Lelio seine Frau erblicken muss. Fabio's Lage ist unter solchen Umständen von der des Leandro in der Commedia „Ortensio"[1]), worin ein ähnliches Motiv benutzt ist, wesentlich verschieden. Denn für Leandro ist Freund, Geliebte und Gattin ein und dieselbe Person; während Fabio Lelio's Schwester, Virginia, liebt, und auch in dieser seine Frau zu besitzen glaubt. Riccoboni meint nun diesen fehlerhaften Schluss dadurch auf's glücklichste verbessert zu haben, dass er den Fabio von Lelio, durch ein als mit Virginia's Namen unterzeichnetes Billet, zu einer heimlichen Zusammenkunft in ihrem Zimmer bestellen lässt. Die beiden in den Anschlag eingeweihten Alten, Ricciardo und Pandolfo, halten sich in einem Nebenzimmer verborgen. Fabio erscheint, Lelio, in Mädchenkleidern empfängt ihn, wie gewöhnlich im Dunklen. „In dem Augenblicke" — erzählt Riccoboni — „wo das Paar, nebeneinander sitzend, im Liebesgespräche begriffen ist, lasse ich plötzlich den Tebaldo mit Licht eintreten, gefolgt von Pandolfo und Ricciardo. Das Mädchen bedeckt sich, beim Erscheinen des Lichtes, das Gesicht mit Händen und Schnupftuch."[2]) Pandolfo thut, als erkenne er seine Tochter Virginia und ruft mit verstelltem Zorn ihren Bruder Lelio herbei. Statt Lelio tritt aber Virginia ein. Fabio starrt abwechselnd bald Virginia bald Lelio an. Diese entfernt erst dann das Schnupftuch vom Gesicht, als ihr Vater darauf dringt, das fremde Frauenzimmer sehen zu wollen, das sich hier so frech eingeschlichen. Beim Erblicken Lelio's — sprachloses Staunen, bis Tebaldo dem Fabio das Räthsel löst. Die beiden Väter legen die Hände des Paares ineinander, und in dieselben 10000 Thaler Mitgift: die Zinsen des Wettcapitals. Dieser Schluss mag theatralisch wirksam seyn; aber befriedigend ist er nicht; den Zweifel

1) S. oben S. 768 ff. — 2) A. a. O.

über den Eindruck, den die Enttäuschung bei Fabio zurücklässt, hebt er so wenig, wie Secco's Schluss, den sich doch wenigstens der Zuschauer nach Belieben hinzudenken kann. Ueber diesen Eindruck lässt uns das Licht, das Riccoboni von Tebaldo hereinbringen lässt, so vollständig im Dunkel wie zuvor. Mag der Schauspieler, der den Fabio spielt, sich noch so vergnügt und befriedigt gebärden; der Zuschauer kann doch denken, wie man in Berlin sagt: „Er thut man so." Kurz Riccoboni, gen. Lelio, hat Secco's Lelio, gen. Virginia, nicht dadurch über Fabio's Herzensmeinung beruhigt, dass sie für ihn, bei Licht besehen, nicht Virginia ist.

Secco's Interesse hat noch das Interesse für uns, dass Molière das Intriguenmotiv zu seiner Comédie: Le Dépit amoureux, benutzte. Molière nahm Motive, wie jener Minister Staatsgelder, wo er sie kriegen konnte. Der Unterschied ist nur der, dass Molière einen bessern Gebrauch davon machte.

Nachträglich bemerken wir noch, dass Secco seinem Lelio Zweideutigkeiten in den Mund legt, von solcher eindeutigen Anstössigkeit, dass Lelio's Pädagog, der Pedante, Hermogene, dem sie Lelio als Pensum aufsagt, vor Schaam, eine solche schlüpfrige Schlange mit zweideutiger Doppelzunge an seinem Busen mit der Milch lateinischer Conjugationen genährt zu haben, sich selbst „überlegen" würde, wenn er die Aequivocitäten in seiner Einfalt zu begreifen im Stande wäre. Kaum dass wir Lelio's Zweideutigkeiten, — der freilich selbst eine Zweideutigkeit — der Merkwürdigkeit wegen, anzudeuten wagen. Lelio zählt seinem Hofmeister vor, was er alles in der Grammatik bei ihm profitirt. Unter anderem versteht er die Geschlechtswörter mit einander zu verwechseln.[1]) „Die persönlichen Fürwörter, die ich öfter vorgenommen, machten mir anfangs viel zu schaffen; bis ich sie endlich fasste und mir gründlich einprägte." „Auf die Supina namentlich verlegte ich mich mit Eifer." „Die Orthographie versteh ich aufs Tüpfelchen. Ich weiss die Feder sicher zu führen, und mache keinen Fehler, wenn ich sie in der Hand halte." Sc. 6,

1) Sò mutare gli articoli di mascolino in femminino con dissegno (II, Sc. 1) . . . Ho molte volti tocchi i personali, che nel principio mi parvero si duri, ch' io non gli poter masticare a mio modo, poi mi sono riusciti facili et dolci . . . Ho molte volte studiato i supini. Non mi manca ar ortografia; perche io adopro bene la penna, nè fò fallo, quando ho in mano.

Act III. zwischen Lelio und Pedante ist noch gefährlicher. Darin bringt Lelio Dinge zur Sprache, worin das unschuldigste einen Zwitter aus einem Mädchen plötzlich in einen bärtigen Mann vor Schrecken verwandeln würde. Dergleichen Fälle sind schon vorgekommen, und finden sich auch in Secco's Commedia,

La Camariera, Die Kammerjungfer,

wo ein junger Mensch Lionetto, sich auf gut hermaphrodistisch zuerst in ein Kammermädchen, und aus diesem zurückverwandelt in einen regelrechten Ehemann. Lionetto ist der Sohn des Amerigo, eines angesehenen Kaufmanns aus St. Fiorenzo in Corsica, und liebt Claudia, die Tochter Alberto's, eines reichen Edelbürgers in Mantua, die er bei Gelegenheit eines Besuches hatte kennen lernen, den Alberto aus Mantua seinem Geschäftsfreunde, Amerigo, in St. Fiorenzo mit seiner Tochter, Claudia, abgestattet. Lionetto's Liebe war so heftig, dass er seinem Vater 400 Scudi aus der Schatulle entwendete, und nur beklagte, keine, der Grösse seiner Leidenschaft entsprechendere Summe darin zu finden. Mit dem Gelde und seinem Diener, Mosca, besteigt er ein Schiff, um seiner geliebten Claudia, die wieder nach Mantua mit ihrem Vater zurückgereist war, dahin nachzufolgen; leidet Schiffbruch, wird nach Minorca verschlagen; langt endlich in Genua an, hält sich hier seit zwei Monaten verborgen, ohne seine Claudia zu Gesichte zu bekommen. Dafür lässt er den Mosca, seinen Lebensretter, sorgen, dessen Galgenbestimmung auch ihn, den Lionetto, welcher nach dem Schiffbruch mit seinem Diener auf Einer Planke schwamm, vor dem Ertrinkungstode sicherte.

Dieser Mosca bringt seinen jungen Herrn als Kammerjungfer (Camariera) bei Claudia unter, mit Hülfe einer frommen Kupplerin, für welche Gattung die italienische Komödie des 16. Jahrh. eine besondere stehende, Figur, die Pinzochera, oder Pizzochera hat, die wir sogar von Grazzini, dem Plotzfisch, zur Titelheldin eines seiner Stücke haben wählen sehen.[1]) Bevor Secco's Bet- und Bettschwester, Mona Buona, den Lionetto dem Vater der Claudia, dem Alberto, der gerade eine solche Zofe sucht,

1) S. oben S. 745.

vorführt, übt sie dem feinen Knaben Gang, Haltung und Geberde ein[1]), wie Susanne dem Cherubin in Figaro's Hochzeit. Mosca vertritt Vaterstelle bei der Jungfer. Die Scene, wo er dem alten Alberto sein einziges Töchterchen, als das sittsamste Kammermädchen von 15 Jahren, empfiehlt und das züchtigste unter allen, die je ein Fräulein an- und ausgezogen, ist schnackisch. Die keuschere Bühne der Gegenwart duldet solche Scenen nicht mehr. Dank ihrer bessern Zucht und Gesittung, machte das in die gute Gesellschaft als ebenbürtig aufgenommene Lorettenthum die Pinzochera, die Ruffiana und den Ruffiano, vollkommen überflüssig. Wozu noch Gelegenheitsmacher, wo Frauen und Mädchen das Geschäft allein besorgen? Wo die Komödienheldin vor der schnellfüssigsten Gelegenheit jedesmal mindestens eine Fingerlänge Vorsprung hat? Wo Vater und Sohn, Dumas Père und Dumas Fils, die beiden Klingsberge der Komödie selber spielen, und sich gegenseitig ins Gehege gehen, um die Komödie selbst in die Wette zur Metze auf eigne Hand zu machen, ohne alle Mittelspersonen, ohne Pinzochere, Ruffiane und Ruffiani.

Alberto hat aber noch eine Tochter, Namens Livia; und Amerigo aus St. Fiorenzo in Corsica noch einen Sohn, Namens Fulvio, den sein Vater beim Cardinal d'Oria als Pagen versorgt und dem Priesterstande bestimmt hatte, der aber den Liebesdienst und Stand bei Livia als beste Vorstudien zu jenen beiden Aemtern betrachtete. Als gesittetes Mädchen ist jedoch Livia für diese Vorstudien nicht so leicht zu gewinnen; zumal da sie schon verlobt ist, und Fulvio muss erst ihr zärtliches Herz mit einem Selbstmordsversuch erschrecken und zu dem Behufe einen Dolch auf seine Brust zücken, ehe Livia ihm eine heimliche Zusammenkunft in einer Kammer bewilligt, deren Thür wenige Augenblicke nachdem sie von innen verriegelt worden, Livia's Vater, Alberto, von aussen mit eisernen Querstangen verrammelt, des thörichten Wahnes, den Vorstudien einen Riegel vorzuschieben. Und Wer hat das Liebespaar verrathen? Das Kammermädchen, La

1) Buona . . . Horsu Lionetto vi conviene contrafar più il passo da donna. Andate più adagio. Rizzatevi meglio in schena (den Rücken strack und gerade). Non mi andate cosi gobbo (geht mir nicht so gekrümmt). Tenete gli occhi bassi (den Blick gesenkt). Fate la vergognosa, la rispettosa (Ihr müsst die Schamhafte, die Ehrerbietige spielen) II. Sc. 1.

Camariera! Lionetto, der nichts vom Bruder weiss; ihn bei Cardinal d'Oria im eifrigsten Pagendienste beschäftigt glaubt und, von Eifersucht verblendet, die Livia für seine Claudia hielt! Als Lionetto seinen Irrthum durch Claudia's Erscheinen bemerkt, ist er eben so eifrig auf die Befreiung der beiden Gefangenen bedacht, die der erzürnte Alberto Gerichtsdienern zu überliefern schon auf dem Wege ist.

Mittlerweile ist Amerigo aus St. Fiorenzo in Mantua angelangt. Der Vater beider Brüder, deren Einen er ertrunken, den Andern bei Cardinal d'Oria gut aufgehoben wähnt. Vater Amerigo trifft aber nicht blos als Vater eines für ertrunken beweinten und eines mit seinem Schätzchen in der Falle sitzenden Sohnes ein: Amerigo trifft auch als Bräutigam dieses Schätzchens ein, als Livia's Bräutigam, mit der er, auf Einladung von Alberto, der schon bei jenem Besuch in St. Fiorenzo den Amerigo mit seiner Tochter Livia verlobt hatte, noch diesen Abend hochzeiten soll. Der Erste, dem Amerigo in Mantua begegnet, ist Fulvio's Begleiter, der Parasit Biondello, der den Alten von dem Schicksal seines Sohnes Fulvio in Kenntniss setzt. Als Amerigo's Diener und Reisegefährte, Corniolo, das hört, meint er: „der Sohn habe vor dem Vater den Feigenbaum besteigen wollen.“[1]) Der brave Vater aber ruft: „Nun erkenne ich, wie recht das Sprichwort hat: der Mensch denkt und Gott lenkt. Ich komme, um das Mädchen zu freien, das Gott meinem Sohne bestimmt hat.“[2]) Der Hinweis, dass Gott auch in der wüsten, gedankenlosen Zufalls- und Abenteuer-Komödie die Hand im Spiele hat, ist löblich: allein der blosse Hinweis darauf genügt nicht. Dass Gott in Aufzug und Zettel der Menschen Kette und Einschlag wirft und das Zeug fertig webt: das hat die Komödie in jedem Faden zu zeigen, in jeder Kreuzung der Fäden, in jedem Schuss des Webeschiffchens. Wie aber zeigt sie diess am besten? Dadurch, dass sie den unsichtbaren Webemeister in der Menschen-

1) Ha voluto prima del padre montar su 'l fico. — 2) Io conosco in vero ch' è come si dice che gli huomini ordiscono le cose et Iddio le tesse (dass die Menschen die Dinge zetteln, Gott aber sie webt); io son venuto per prendermi costei per moglie et Iddio l' ha eletta per mio figliuolo.

brust die Spuhlen von der Hand der Leidenschaft werfen lässt, solchermassen, dass Zufall und Abenteuer als ein gemeinschaftliches Werk von menschlicher Thorheit und göttlicher Weisheit erscheint, die des Menschen Unvernunft, Thorheit, Wahn und Verblendung erbarmungsvoll in ihr Wesen umwandelt, in die lauterste Vernunft und Gerechtigkeit; die Dummheit und Schlechtigkeit der zweiten Vorsehungen immer wieder ausgleicht und liebe- und gnadenreich auflöst in die Harmonie der ersten und einzigen, der göttlichen Vorsehung; in die Harmonie einer heilvoll-sittlichen Ordnung, welche die Freiheit selber ist; die innere und äussere, von Zufall und Willkür erlöste Freiheit. Eine solche Komödie, worin aus der Menschenbrust und ihren Mächten, aus Leidenschaft und Verblendung, Hass und Liebe, Wahn und Treue, Thorheit und Vernunft, das ganze Gewebe der Zufallsspiele, Abenteuer und äussern Fügungen heraus- und hervorgesponnen wird — eine solche Komödie werden wir im „Wintermärchen" z. B. vor uns sehen.

Alberto kommt eben vom Wachthauptmann zurück, der die Gerichtsdiener zur Verhaftung des frechen Verführers senden soll, und erfährt nun von Amerigo den Sachverhalt. Mit Freuden willigt Alberto denn auch in die Bitte des alten Freundes: die auf den Abend angesetzte Vermählung der Livia, anstatt mit ihm, dem Vater des Fulvio, mit diesem feiern zu wollen. Noch weiss aber Amerigo nichts von seinem andern Sohne, Lionetto; am wenigsten, dass derselbe aus Meeresgrund als Kammerkätzchen auferstanden. Mit dieser Meldung eilt Livia's Zofe, Nuta, herbei, die aus einem belauschten Gespräche zwischen Lionetto und Mosca erfahren, was hinter der Camariera steckt. Bei dieser Nachricht vermisst die anwesende Pinzochera, Mona Buona, nichts als die Hosen, um das Herz vor Angst hineinfallen zu lassen. Sie behilft sich ohne die Hosen und versichert; das Herz wäre ihr schier „quasi", hineingefallen"[1]), und eilt um sich dort zu verstecken, wo sie wenigstens ihrer Angst ungehindert freien Lauf lassen kann. Bei der Buona hatten nämlich beide Väter das eine Liebespaar, Livia und Fulvio, gefunden, wohin sie Mosca gebracht, nachdem er im Auftrage seines Herrn, des Lio-

1) Io mi ho quasi cacato sotto di paura.

netto, mittelst einer an's Fenster gestellten Leiter die Gefangenen befreit. Nun bringt Vater Alberto die Cameraria, am Ohrläppchen, zur Stelle, um das Kammerkätzchen als Kammerkater zu entlarven und der Gerechtigkeit zu überliefern. Natürlich erkennt Vater Amerigo seinen Sohn, Lionetto, den er, eher als Meerkater, denn als Claudia's Kammerkater, wiederzusehen vermuthet hätte, auf den ersten Blick; und Vater Alberto ist froh mit Einer Hochzeits-Klappe zwei solche Fliegen, die „Fliege" Mosca ungerechnet, todtzuschlagen, und an Einem Hochzeitabend aus einem Doppelskandal zwei so gut dotirte Schwiegersöhne hervorgehen zu sehen, als zwei Bräutigame, jeden aus seiner Kammer.

Die bemerkenswertheste von Secco's Komödien bleibt für uns die Commedia:

Gl' Inganni, „Die Täuschungen."

Welchen Umstandes halber, wird am besten die Mittheilung der Fabel zeigen.

Anselmo, ein Kaufmann aus Genua, nahm, auf einer Geschäftsreise nach der Levante, seine Frau und seine beiden Zwillingskinder, Fortunato und Ginevra mit. Der Bequemlichkeit wegen hatte auch das Mädchen, die Ginevra, Knabenkleider angelegt. Auf der Ueberfahrt nach Syrien wurde Anselmo's Schiff von Corsaren genommen; der Vater nach Anatolien verkauft, wo er 14 Jahre lang in der Sklaverei zubrachte; der kleine Fortunato kam nach Neapel, wo die Komödie spielt, zu einer Courtisane, Dorotea, in Dienst. Die Mutter und das Töchterchen, Ginevra, erwarb der neapolitanische Bürger, Massimo Caraccioli. Die Mutter starb nach wenigen Jahren. Ginevra, die für einen Knaben galt, blieb unter dem Namen Ruberto, als Diener, in dem Hause des Caraccioli. Durch die Mutter wissen die beiden Zwillingsgeschwister, Fortunato und Ginevra, dass sie Bruder und Schwester, und stehen in Verkehr miteinander. Nun hat Massimo Caraccioli einen Sohn, Gostanzo, und eine Tochter, Portia. Gostanzo ist in die Courtisane, Dorotea, die Herrin des Fortunato, verliebt. Portia fasste eine heftige Leidenschaft für Ruberto (Ginevra), wodurch dieser oder diese in ein solches Gedränge kommt, dass sie ihren Zwillingsbruder zu Hülfe ruft, und die von ihm aus brüderlicher Liebe angebotene Vertre-

terschaft annimmt. Dank der Zwillingsähnlichkeit merkt Portia den Tausch nicht, und hält den Ruberto für den Träger der Vaterschaft, in welche die Vertreterschaft übergegangen, und bereits in das Stadium vorgerückt, wo sie auf dem Punkte steht, in die Erscheinung zu treten. Portia's Lage in dem väterlichen Hause ist peinlich genug; die von Ruberto aber eine doppelt peinliche; eine Zwillingsklemme so zu sagen, die zu einer dreifachen durch die heimliche Liebe sich steigert, welche sie für den Haussohn, Gostanzo, fühlt, der wieder in den stärksten aller Liebesbande, in den Banden einer verschmitzten Buhlerin, der Courtisane Dorotea, gefesselt liegt. Der Fluch einer solchen Leidenschaft ist, dass sie im Verhältniss der Verworfenheit ihres Gegenstandes zunimmt. Ginevra's stille, verzehrende Liebe für Gostanzo, den Bruder ihrer jungen Herrin, der von dieser Liebe nichts ahnt, und dessen Liebesbote sie bei der Courtisane, Dorotea, ist; die Folgen von Ginevra's Zwillingsähnlichkeit mit ihrem Bruder, Fortunato, für die Schwester ihres heimlich Geliebten, für Portia, die jene Folgen wird ausbaden, und das Kind mit dem Bade ausschütten müssen — welcher Complex von fatalen Klemmen für Ruberto-Ginevra! Traun, eine bedrohlichere Lage schier für beide Mädchen, für Portia und Ginevra, als die Lage jener beiden, in ähnliche Bedrängnisse verwickelten jungen, vornehmen Damen in der schon erwähnten Erzählung[1]) des Barnaby Riche: „Geschichte von Apollonius und Silla", woraus Shakspeare, wie gleichfalls schon bemerkt, den Stoff zu seinem Lustspiel, Was ihr wollt, entnommen; nicht, wie Simrock, Ulrici u. A. angeben, aus Bandello's Novelle, „Die Zwillingsgeschwister."[2]) Ginevra's Lage in Secco's Commedia Gl' Inganni ist kritischer und bedenklicher, als die der Silla in Barnaby Riche's Erzählung, weil jene Silla, Tochter des Herzogs von Cypern, die im Dienste des Apollonius, Herzogs von Constantinopel, als Silvio die Rolle durchführt, welche Shakspeare's Viola, als Diener und Liebesbote, Cesario, bei Orsino spielt, dem Herzog von Illyrien — weil Silla-Silvio, bei Riche, sich in keinerlei Intrigue mit ihrem Zwillingsbruder befunden, dessen Namen, Silvio, sie angenommen; da sie vielmehr mit demselben erst durch die Katastrophe wieder zusammengeführt wird,

1) S. oben S. 751. — 2) S. oben das.

wie Sebastian mit seiner Zwillingsschwester, Viola, bei Shakspeare. Die Verlegenheiten der Julina vollends, in Riche's Erzählung, die eine vornehme, hochgesippte, und, wie Shakspeare's Olivia, unabhängig-freie, jugendlich-schöne Wittwe, und gleich dieser, ebenbürtig dem um ihre Liebe werbenden Herzog — wie möchten diese noch so peinlichen Verlegenheiten, die für die schöne Wittwe, Julina, aus ihrem Verhältniss zu Silvio, Silla's Bruder, entspringen, sich mit den Aengsten vergleichen lassen, von denen, in ihres Vaters Hause, Secco's Portia heimgesucht wird, in Folge der Zwillingsähnlichkeit zwischen Ginevra-Ruberto und deren Bruder, Fortunato? Sey's auch, dass die Folgen dieser Aehnlichkeit für Riche's Wittwe, Julina, dieselben sind, wie für Portia in Secco's Commedia; und dass die Bedrängnisse beider Damen, der Julina des Riche, und der Portia des Secco, sich auf der Höhe der Situation als interessante Umstände begegnen. Diese Umstände verhindern, trotz ihres Segens, nicht, dass die sie begleitenden Gemüthszustände der beiden Frauen in dem Verhältnisse verschieden sind, als ihre „Nöthen" sich gleichen. In Rücksicht auf die Uebereinstimmung dieses Motivs bei Riche und Secco steht daher auch des letztern Komödie, Gl' Inganni, der Erzählung, Apollonius und Silla, der Quelle von Shakspeare's Was ihr wollt, näher, als der Novelle des Bandello: „Die Zwillingsgeschwister", und als der Filismena des Montemayor, worin von den interessanten Umständen nichts zu spüren. Die gemeinsame Quelle beider Novellen, des Bandello wie des Montemayor, und wohl auch der Novelle des Cinthio[1]), woraus Montemayor die Grundelemente aufnahm, durften wir vielmehr in jenem ältern Bühnenstücke der Intronati, in der Commedia, Gl' Ingannati, vermuthen.[2]) Was Shakspeare betrifft, so folgte er der Erzählung, Apollonius und Silla, in den Hauptzügen der Fabel, in der Standeseigenschaft der Personen, in allen wesentlichen Motiven, in der Verschränkung der Situationen, dessgleichen in Bezug auf den feinern Ton und die edlere Haltung, auch hier wieder seinem hohen poetischen Tact; sein zartes Kunstgefühl darin bekundend, dass er jenes anstössige Motiv in Riche's Erzählung und in Secco's Komödie von der Hand wies. Die Intronaten-Komödie: Gl' Ingannati, woraus, wie

1) S. oben S. 751. — 2) S. oben S. 748 ff.

gezeigt worden[1], Parabosco einzelne Züge für seine Commedia, Il Viluppo, benutzte, aus welcher dann Shakspeare wieder Manches für seine zwei Edelleute von Verona entlehnt hat[2], scheint auch insofern diesem Lustspiel, bezüglich der Charakterstimmung beider Mädchen: der Julia in den Veronesern, und der Lelia in den Ingannati, verwandter, als Shakspeare's späterem Lustspiel: Was ihr wollt. Auf die Episode Filismene in Montemayor's Diana deutet in Was ihr wollt der Ort der Handlung, der hier, wie in der Filismene, Illyrien ist.

Andernseits erfährt das Täuschungsmotiv in Secco's Inganni, verglichen mit dem in der Intronaten-Komödie Gl' Ingannati, in den bezüglichen Novellen und in Shakspeare's Was ihr wollt, eine zwiefache Modification: einmal, indem bei Secco die Liebesintrigue zwischen zwei Geschwisterpaaren sich derart kreuzt, dass die verkappte Zwillingsschwester (Ginevra-Ruberto) den Bruder (Gostanzo) ihrer Herrin (Portia) liebt, und der Zwillingsbruder (Fortunato) durch eine Täuschung die Herrin seiner Schwester zu Falle bringt. Die zweite Modification besteht darin, dass die Zwillingsschwester bei Secco, als Liebesbote, keine Liebesintrigue mit der Schönen veranlasst, bei welcher sie die Bewerbung ihres Herrn zu bestellen hat, wie diess in der Intronatenkomödie Gl' Ingannati, in den betreffenden Novellen, und in Shakspeare's Was ihr wollt der Fall ist. Im Gegentheil erwiedert Secco's Courtisane, Dorotea, die Liebe des Gostanzo, dessen Liebesbotschaften Ginevra-Ruberto bei ihr vermittelt. Secco's Lustspielintrigue ist sonach nicht unwesentlich von der in den Ingannati und in Shakspeare's Was ihr wollt verschieden, unbeschadet der anderweitigen Aehnlichkeit im Täuschungsmotive.

Aus dem Gesagten folgt nun von selbst, was es mit jener von Collier[3] mitgetheilten Notiz eines Mitglieds des Inn of Court, Namens Manningham, auf sich hat, der im Tagebuche (Diary) jenes Theaters unter dem 2. Febr. 1601(—2) berichtet[4]: „An unserem Feste wurde ein Stück Twelfth night (heilige Dreikönigsabend

1) S. oben S. 785. — 2) S. oben S. 786 ff. — 3) Annals of the Stage. I. p. 327 und Shaksp. III, 317. — 4) At our feast we had a play called Twelve night or what You will, much like the comedy of errors, or Menechmi in Plautus, but most like et neere to that in Italian called Inganni.

oder Was ihr wollt) aufgeführt, das eine grosse Aehnlichkeit mit der Komödie der Irrungen, den Menächmen des Plautus; die meiste Aehnlichkeit aber mit der italienischen Komödie Inganni hat, mit der es nahezu übereinstimmt." Hiezu bemerkt Collier: „Sollte die italienische Komödie, genannt Inganni, zum Vorschein kommen, so werden wir in derselben wahrscheinlich das wirkliche Original von Shakspeare's Was ihr wollt finden, als dessen Grundlage bisher „die Geschichte von Apollonius und Silla in Barnaby Riche's Farewell to Militarie-Profession (Abschied vom Soldatenstande, 1583—1606) gegolten."[1]) In der Einleitung zu Riche's Erzählung „Apollonius und Silla"[2]) spricht sich Collier über diesen Punkt dahin aus: „Möglicherweise könnte doch die Frage entstehen, ob unser grosser Dramatist nicht einer, ja selbst zweien italienischen Komödien zu Danke verpflichtet ist, betitelt Gl' Inganni und Gl' Ingannati, worin Charaktere und Incidenzen vorkommen, welche denen in „Was ihr wollt" ähnlich sind."[3]) Am Schlusse seiner „Introduction" (zur Erzählung Apollon. and Silla) fügt Collier hinzu: „Uebersetzung der Komödien, Gl' Inganni und Gl' Ingannati werden von der Shakspeare Society zum Abdruck vorbereitet. Eine Analyse der erstern (Gl' Inganni) befindet sich in der Schrift (von Collier): „Farther Particulars regarding Shakspeare and his works." 8. 1839.[4]) Auf

1) Should the Italian comedy, called Inganni, turn up, we shall probably find in it the actual original of Twelfth Night, which, it has been supposed, was founded upon the story of Apollonius and Silla in Barnabe Riche's Farewell to Militarie-Profession (1583—1606). A. a. O. p. 328. — 2) Shakspeare Library 1842. Vol. II. Introd. — 3) It may however be a question, whether our great Dramatist was not under obligation to one, or even to two Italian Comedies, called Gl' Inganni and Gl' Ingannati, in which characters and incidentes occur similar to those in „Twelfth Night." — 4) „Fernere Shakspeare und seine Werke betreffende Einzelheiten." Diese Schrift ist verschieden von den New Particulars regarding the works of Shaksp. in a letter to the Rev. A. Dyce etc. London 1836, wozu die Farther Particulars gewissermassen das zweite Heft bilden, aber gänzlich vergriffen, aus dem Buchhandel verschwunden, und selbst in London nicht mehr aufzutreiben sind. „Zur Fragestellung" haben wir noch auf einen von den Shakspeare-Gelehrten bisher, so viel uns bekannt, übersehenen Punkt aufmerksam zu machen: dass nämlich Niccolò Secco's Komödie, Gl' Inganni, in einer französischen Uebersetzung (Troyes, 1611)

eine Kenntnissnahme von dieser Schrift müssen wir mit der Literatur und dem Buchhandel, aus den unten stehenden Ursachen, Verzicht leisten. Auch wissen wir nicht, ob jener von der Shakspeare-Gesellschaft in Aussicht gestellte Abdruck der Uebersetzungen beider italienischen Komödien, Gl' Inganni und Gl' Ingannati, erfolgt ist oder nicht. Da Collier indessen noch 1842, und nach seiner für die literarische Welt spurlos verlorenen Analyse der Inganni, die Frage aufwirft, ob Shakspeare's „Was ihr wollt" nicht bei dieser italienischen Commedia so manche Schuldsumme auf der Rechnung haben möchte: so scheint die in der „Geschichte der englischen Bühne" (1836) nur als Vermuthung ausgesprochene Ansicht, nach der Analyse (1839) bereits eine fragwürdige Gestalt angenommen zu haben, um wohl gar in allerneuesten „Particulars", als geharnischtes Gespenst vollkommener Gewissheit, für Manningham's Behauptung, hinsichtlich der nahezu völligen Uebereinstimmung (most like et neere) von Shakspeare's Was ihr wollt mit den Inganni, in die Schranken zu treten und für dieselbe zu kämpfen. Eine solche Annahme möchte aber ihrerseits zu den stärksten Inganni, im Sinne von „Selbsttäuschungen", gehören, deren sich der berühmte Herausgeber der „Notes and Emendations"[1]) schuldig gemacht, wie schon der kurze von uns gegebene Auszug der Inganni-Fabel darthut. Zufolge

unter dem Titel: „Les Tromperies", erschien, von Pierre de l'Arrivey, Canonicus zu Saint-Etienne de Troyes, Sohn eines der Giunti, aus jener berühmten Buchdruckerfamilie in Florenz und Venedig. Eine frühere Sammlung von L'Arrivey's Komödien, unter dem Titel: 'Les Comédies Facétieuses etc. Lyon 1597', enthält fünf Stücke, sämmtlich aus dem Ital. übersetzt oder nachgeahmt: u. a. die Komödie Il Ragazzo von Lodov. Dolce („Le Lequais"), „Le Morfondu" (La Gelosia von Grazzini) u. s. w. Der Name „L'Arrivey" = L'Arrivé, ist selbst nur eine Uebersetzung von „Giunta", „Der Ankömmling." Weiteres über ihn an Ort und Stelle. Von der ersten ital. Schauspielergesellschaft, i Gelosi, in Paris (1548), wissen wir bereits (s. oben S. 395). Mit Ausnahme der „Tromperies" finden wir bei L'Arrivey keine Uebersetzung eines jener ital. Stücke, woraus Shakspeare, wie gezeigt worden, Motive entlehnte. Der Vermuthung: Shaksp. könnte die „Tromperies" zu den bezüglichen Dramen benutzt haben, steht schon das Druckjahr 1611 entgegen.

1) J. P. Collier Notes and Emendations to the text of Shakspeare's plays. 8. 1853.

unserer Vergleichung beider italienischen Komödien, Gl' Ingannati und Gl' Inganni, mit Shakspeare's Was ihr wollt, bietet dieses Lustspiel, bis auf ein paar Pinselstriche etwa von zweifelhafter Beschaffenheit, deren einen wir in der Erörterung der Ingannati angedeutet, keinen Anhalt zu der Annahme irgend welcher nachweislichen Entlehnung aus jenen beiden italienischen Komödien, geschweige zu einer „most like et neere"-Aehnlichkeit. Wohl aber hat Shakspeare Anregungen durch Secco's Inganni zu einigen Situationen und selbst Charakterzügen, für ein anderes seiner Dramen, und eines seiner herrlichsten: zu einigen intimen Scenen zwischen Falstaff und seinem Liebchen in Heinrich IV. (2. Thl.), empfangen. Es unterliegt für uns keinem Zweifel, dass Secco's Courtisane, Dorotea, zu Falstaff's „Dortchen Lakenreisser" Modell gestanden. Wir glauben auch nicht fehl zu greifen, wenn wir Reflexe von Secco's Medico, namentlich aus dessen traulichem tête-à-tête mit der Courtisane Dorotea, in dem Verhalten Falstaff's, seinem Dortchen gegenüber, sich spiegeln sehen. Noch glauben wir, ins Uebersichtige zu gerathen, wenn wir in Falstaff's Gesellen Züge entdecken, nach Secco's capriciösen Figuren in Federumrissen: nach seinem Cima, Diener des Medico; seinem Vespa, Diener des Gostanzo; seinem Strania, Diener des Capitano, und nach diesem Capitano selbst, dem Pistol in Secco's Bordell-Komödie; ausgeführt freilich im grossen Alfresco-Styl mit Shakspeare's mächtigem, von poetisch-dramatischem Humor vollgetränktem Pinsel. Nach solchen Rhyparographien, solchen Schmutzmalereien der italienischen Komödie, solchen Badestuben-Stücken, worunter Secco's Inganni das Musterstück, nach solchen für jeden Anderen gefährlichen Studien, hat Shakspeare die entsprechenden Scenen auch in Maass für Maass, in Pericles u. s. w. ins Grosse vollendet, und das Genre canonisirt; um von den angezweifelten Jugendstücken dieser Färbung, dem „Londoner verlorenen Sohn", der „Puritanerin", zu welcher die italienische Pinzochera gesessen, und ähnlichen Versuchen zu schweigen. Shakspeare ist auch der Einzige von allen Dichtern, der den Schweinestall des verlorenen Sohnes, als Beweisstück gleichsam von dessen Entsündigung und Reuebusse, mit in seine poetischen Glorien aufnehmen durfte. Wenn die Malerkunst, in Raphael's Vision des Ezechiel, Gott den Herrn auf den evangelischen Symbolen der edleren

Thiergestalten seine Himmelfahrt halten lässt: so gehört es zu den Vollmachten der dramatischen Poesie: die Fabel vom verlorenen Sohn zu einer ähnlichen Schlussscene wie die im zweiten Theil von Goethe's Faust zu verklären; und den reuigen, durch Leidensbusse geläuterten Sünder auf den Rücken eines aus seinen vormaligen Koben-Genossen zusammengruppirten Viergespannes emporschweben zu lassen. Solches vermögen aber nur Dichter von der höchsten kathartischen Weihe, wie Aristophanes, Homer, Dante, Shakspeare. Dichter von minder mächtiger Sühnekraft, ob noch so hervorragend durch Kunst und Genie, zieht das Ewigweibliche herab, nicht hinan. Die Himmelfahrten ihrer Liebesmärtyrer und Märtyrinnen sind Hexenfahrten, und die Glorienengel, die sie dazu verwenden, nur die Leibpferde der Hexen in weissglänzenden Seraphgewändern und versehen mit Lilienstengeln.

Secco's Inganni-Komödie ist ein Hexenmeisterstück ohne alle Glorie. Seine Ruffiana darf, als Mutterschwein ihrer Nachfolge, an die Spitze der Heerde treten, und ihre Tochter, Dorotea, in derselben Qualität, dem ganzen Rudel von Loretten-Komödien aus der Zeit des second empire voraufwandeln. Secco's Inganni-Komödie ist die Bordell-Komödie par excellence; eine Dirnen-Hochschule, als deren blosse Vorbereitungsklasse die Schule von Plautus Hetäre, Phronesium, und ihrer Magd Astaphium im Truculentus zu betrachten. Terentius' edle, rechtschaffene Buhlerinnen dürfen nur als die Elementarlehrerinnen des Handwerks neben Secco's Kupplerin-Mutter und deren Tochter, Dorotea, gelten. Die treffliche Mutter! Wie versteht sie, die bis zur Verzweiflung aufgestachelte Leidenschaft des Gostanzo für ihre Tochter auszusäckeln! nicht etwa listigerweise, durch langsam quälendes Hinhalten, nein durch entschiedenes Thürweisen und an die Luftsetzen, nachdem sie ihn ausgezogen, unter Berufung auf die unverbrüchlichen Regeln und Statuten ihres Handwerks, und mit dem Segensspruch auf den Weg: wieder anzuklopfen, aber nur mit einem Beutel voll Scudi als Thürklopfer. Beim Cynismus einer H—wirthin und Mutter kann selbst der politische Cynismus in die Schule gehen. Den Thürklopfer, den Beutel voll Scudi — den herbeizuschaffen, und Mutter Ruffiana still zu machen, ihr auf ein Jahr den Mund zu stopfen, mit einem Contract als Maulkorb; einen regelrechten, von Procurator und Notar verclausulirten und

paragraphirten Contract: das ist der Knoten, und ist auch der Lustspielknoten, den Ruberto-Ginevra, als Gostanzo's Diener, und ihr Zwillingsbruder, Fortunato, schürzen helfen, in der Absicht, den Gostanzo ausser dem väterlichen Hause zu beschäftigen, bis Portia die Folgen der Zwillings-Verwechselung überstanden. Gostanzo hält sich für behext, er kann nicht eine Stunde ohne Dorotea leben. Sein Diener, Vespa, ist der eingefleischte Sarkasmus, die Parodie zur Hetärenschule, zur Liebesschwärmerei überhaupt; ein Stück von Mephisto und von Mercutio. „Behext?" sagt Vespa zu seinem Herrn, „ja wohl behext. Ihr macht mich lachen. Der Zauber, der es euch angethan, ist ein hübsches Gesichtchen, ein runder Busen, ein paar üppige Hüften . . . das ist euere Behexung, das die ganze Zauberei."[1]) Vespa sticht um die Liebeswunden seines jungen Herrn herum mit kundig scharfen Bemerkungen über Dirnen-Taktik in Prosa und Reimsprüchlein, wovon er sowohl, wie Cima, des Medico Diener, überfliessen, so schlagfertig und humoristisch, dass man Shakspeare's Narren zu hören glaubt, die mit ähnlichen Verslein ihre Sarkasmen zu würzen pflegen:

> Gleichwie der Deutsche nach Wein,
> Der Dieb nach Sonnenschein,
> Nach Salz die Ziege,
> Nach Honig die Fliege:
> So läuft, hat er mal dran geleckt,
> Der Liebste nach dem Honig, der ihm schmeckt:
> Das ist der Teufel, der dahinter steckt.[2])

1) Vespa. Si, si, fatturato si, mi è forza a ridere, ah, ah, ah, sono le vostre magiche fatture, che di dentro vi don cotante angoscie, un bel viso, bel sen, due belle coscie, ch' empiendovi le man son sode, e dure, questi son gl' incanti, queste le malie (I. Sc. 9). Mercutio citirt gar den Romeo mit diesen Zauberformeln:

> „. . . Bei Rosalindens hellem Auge,
> Bei ihrer Purpurlipp' und hoher Stirn,
> Bei ihrem zarten Fuss, dem schlanken Bein,
> Den üpp'gen Hüften und der Region,
> Die ihnen nahe liegt, beschwör ich dich,
> Dass du in eigner Bildung uns erscheinest. II. Sc. 1.

2) Vespa. Come corre al buon vin gente tedesca,
Capra al sal, Mosca al mele, al sol furfante,

In „Was ihr wollt“ sind die Liedchen und Reimverse an den Narren und Malvolio vertheilt. Der Narr macht Glossen über die Liebe, und Malvolio ist Narr und Verliebter zugleich: der genarrte Narr.

Ruberto (Ginevra) rathet dem Gostanzo als bestes Gegenmittel gegen seine unwürdige Liebe, die treue ausschliessliche Liebe eines guten Mädchens. Gost. „Kenn' ich sie?“ — Rub. „Wie mich.“ — Gost. „Ist sie jung?“ — Rub. „Von meinem Alter.“ — Gost. „Und liebt sie mich?“ — Rub. „Sie betet euch an.“[1])

Cosi poi ch' ha gustato, corre amante,
Con l'amata sua donna a far la tresca,
Egli e 'l diavolo quel toccar sul vivo.

1) Gost. La conosco io? — Rub. Come me. — Gost. E giovane? — Rub. Della mia età. — Gost. E mi ama? — Rub. Vi adora. (I. Sc. 9. 10.).

Viola. Denkt euch ein Mädchen, wie's vielleicht eins giebt,
Fühl' eben solche Herzenspein um euch,
Als um Olivien ihr — —
Herzog. Vergleiche nimmer
Die Liebe, so ein Weib zu mir kann hegen,
Mit meiner zu Olivien.
Viola. Ja, doch ich weiss —
Herzog. Was weisst du. Sag mir an.
Viola. Zu gut nur, was ein Weib für Liebe hegen kann;
Fürwahr, sie sind so treuen Sinns wie wir.
Mein Vater hatt' eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürst
Euch lieben würde.
Herzog. Was war ihr Lebenslauf?
Viola. Ein leeres Blatt,
Mein Fürst. Sie sargte ihre Liebe ein,
Und liess Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen;
Sich härmend, und in bleicher, welker Schwermuth,
Sass sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?
Wir Männer mögen leicht mehr sprechen, schwören,
Doch der Verheissung steht der Wille nach.
Wir sind in Schwüren stark, doch in der Liebe schwach.
Was ihr wollt II. Sc. 4.

Mutter Ruffiana schilt ihre Tochter, dass sie an einem Menschen noch hänge, dem sie den letzten Thaler abgenommen. Sie thue niemals, was ihr die Mutter rathe. Dorotea. „Im Gegentheil, ich thue, was ihr mich gelehrt. Verberge ich nicht hinter meinem feinen glatten Gesichte, meinen artigen Manieren, meinem anmuthigen Wesen, eine gierige Zunge, eine trügerische Seele, einen feilen Leib, eine dreiste Stirne, räuberische Hände, und einen kahlrupfenden Geist? Darin besteht doch der Inbegriff euerer Lehren.“ Ruff. „Füge noch hinzu den Lebensspruch einer erfahrenen Frau: Eine Courtisane muss besitzen: ein lockend Augenlid, ein treulos falsch Gemüth; eine Miene honigsüss für Alle, ein Herz voll Trug und Galle; ein schmuck Gesicht, den Sinn auf Geld erpicht; ein Mündchen süss und hold, saugend aus das Gold.“ Meine Mutter, die gute Seele, wie oft sagte sie mir: „Deinesgleichen müssen Gesichtchen von Magnetstein haben, um Herzen von Eisen anzuziehen; müssen Hände von Pech haben, an denen Alles festklebt; Worte süss wie Zucker, um die Männer

Das ist die Poesie von Ginevra's marktläufiger Liebe und ihrer verblümten Liebeserklärung, die aber bei Secco von Winken mit dem Zaunpfahl starrt; hin und wieder sogar mit jenem mehrgedachten Pfahl, wovon in dem horazischen, schon angeführten Vers die Rede:

Obscoenoque ruber porrectus ab inguine palus.

Z. B. Gostanzo fordert Ruberto (Ginevra) auf, ihn mit dem von ihr geschilderten Mädchen zusammenzubringen. „Gewährt mir dein Mädchen als freies Liebesgeschenk, was ich von der Dorotea erkaufen muss, vielleicht verlasse ich diese und wähle jene.“ Rub. Handelt danach, so verspreche ich euch, dass ihr bei jenem Mädchen schlafen sollt (Fate cosi et io prometto di mettervi a giacer con questa) . . . Daneben die parallele Scene zwischen dem Herzog und Viola — ist das nicht wie Rafael's Transfiguration neben einem Bauernbreughel, mit dem besessenen Knaben aus der Transfiguration als Hauptfigur? Und das nannte ein Zeit- und Berufsgenosse Shakspeare's, jener von Collier angeführte Manningham, in seinem Tagebuch: „most like et neere to that in Italian called Inganni: „die meiste Aehnlichkeit habe, und am nächsten komme“ Shakspeare's Twelfth Night der italienischen Komödie Inganni. Eine Studie für Shakspeare war diese Komödie gleichwohl, wie gesagt zu einzelnen Pinselstrichen in andern seiner Dramen. Betreff seines Lustspiels Was ihr wollt, möchte obige Scene in Secco's Inganni die einzige seyn, an welche die entsprechende in Was ihr wollt — per antithesin — erinnert.

zu ködern; einen Busen von Alabaster, so schön und so fühllos; mit einem Wort: dein ganzes Wesen muss dem Ruthenleime gleichen, den kein Vogel berührt, ohne Federn sitzen zu lassen.“ Dorot. „Wer kam mir je nahe, der nicht gerupft wurde und zerpflückt? Gut und Blut, Brust und Herz?“ Ruff. „Schon gut. Wie oft aber sagte ich dir, dich mit dem Gostanzo nicht weiter einzulassen? Und wie hast du mir gefolgt?“ 1)

Dorotea bittet flehentlich ihre Mutter, sie möchte ihr doch den einzigen Gostanzo gönnen, um einen Liebsten für ihr Herz zu haben; alle Andern wolle sie dafür so kahl scheeren wie die Pudel. Mutter Ruffiana widerlegt sie mit den kernigsten Reimsprüchen:

Eine H—, die verliebt ist,
Und vor Liebesgram betrübt ist,
Diesen flieht und Jenen meidet,
An dem Einen nur sich weidet;
Die verkommt und die verräudet . . .

Dorotea setzt ihren Reimspruch dagegen:

Leib ohne Seele, wasserlose Quelle,
Steinloser Ring, Fisch ausserhalb der Welle:
Ist ohne Lieb' ein Mädchen im B—.2)

1) Ruff. Quest' e l' ubidienza, che tu presto a tua madre? non far mai cosa, ch' io ti commandi. Dorot. Anzi non fo, se non quel che m' havete insegnato. Non ho io viso polito, costumi gentili, gratiose maniere, sotto le quali nascondo, lingua chieditrice, animo fallace, vendibil corpo, fronte ardita, mani rapaci, e mente espilatrice? Quest' è pur il sommario de' vostri ricordi. Ruff. Aggiungivi il proverbio di donna liberata, che la cortigiana vuole haver occhio bello, animo fello, volto di mele, cuor di fele, faccia rara, mente avara, bocca dolce, ma che molce. Mi solea già dir la buon' anima mia madre che le pari tue voglion' haver viso di calamita per tenar cuori di ferro, man di pece, ch' attachino ogni cosa, parole di zucchero per inescar gente; petto d' alabastro, perche sia bello, e senza pietà, e per dirlo in una parola, vuole essere come il vischio, che uccello mai non le tocchi che non vi lasci la piuma. Dorot. Chi mi s'accostò mai, ch'io non gli squarciassi i panni, il petto, e' cuore? Ruff. Si, ma quante volte l' ho io detto, che tu non trattenessi Gostanzo? come mi hai tu ubidita etc.

2) Ruff. Cortigiana con martello,
Lascia questo, lascia quello,

Dorotea will ihre Meisterprobe gleich an dem Capitano und dem alten Doctor, dem Medico, ablegen. Zu dem Ende bedient sie sich des Mittels, das die Hetäre Phronesium in Plautus' Truculentus anwendet, die sich ein Kind unterschiebt, zu welchem dort der Eisenfresser, Stratophanes[1]), als unverhoffter Vater Gevatter steht. In der Wolle, die beide Hammel unter der Scheere gegenseitiger Eifersucht lassen werden, soll Gostanzo sitzen. Die Summen, die Gostanzo der Mutter für den ausschliesslichen Besitz der Tochter auf ein Jahr contractlich zusichern muss, wird Dorotea dem eifersüchtigen Wetteifer der beiden Nebenbuhler abzwacken, und das Geld dem Geliebten heimlich zustecken. Die schöne Seele! Schwärmerische Liebe eines opferfreudigen Freudenmädchens, das ihren Leib preisgiebt, um für ihr Herz mit dem Erwerb einen stehenden Liebhaber, sey's auch nur für die Dauer eines Jahres, zu kaufen! Victor Hugo's Marion de Lorme wird keinen schönern Anspruchstitel auf ihr tragisches Heroenthum aufzeigen können. Und die Straviata- und Camelia-Liebe der Franzosen und Italiener vom neuesten Datum wird in der Komödie der Prostitution keine Liebesscenen aufbieten können, die an leidenschaftlich-feiler Zärtlichkeit, käuflicher Hingebung, schwärmerisch-liederlicher Gluth, die Scene zwischen Gostanzo und Dorotea, die siebente im zweiten Act, überträfe. Abschiedsverzweiflung, Thränenguss „und Kuss auf Guss, Seelenüberfluss und des Liebesstammelns Raserei.“ Ich kann, ich will nicht leben ohne dich, du, mein Lebensblut![2]) ruft Dorotea, sich an Gostanzo festklammernd. — Zu Tode verzweifelt, zu sterben entschlossen, siehst du mich zum letzten Mal“[3]), jammert Gostanzo, hinschmelzend in den Armen seines Mädchens, das mit denselben Armen dem Capitano und dem Medico die Scudi abherzt, die Gostanzo für ihren Besitz auf Jahresfrist ihrer Mutter contractlich

E d'un sol, che gli par bello,
Vive schiava, e va in bordello . . .
Dorot. Corpo senz' alma, e fonte senz' humore,
Pescie senz' onde, e senza gemma anello:
E quella donna, che non sente amore.

1) Gesch. d. Dram. II. S. 543.

2) Dor. Perchè non posso, ne voglio esser viva senza voi, sangue mio.

3) Gost. A morir disperato quest' è l' ultima volta, che tu mi vedi.

verschrieben. „Mich, nicht dich, wirst du tödten, das weiss ich gewiss!“ [1]) so turtelt Dorotea, liebkosend ihren Holden unter süssen Thränen und mit denselben schmeichlerischen flaumweichen Fingern, womit sie die Beutel, die Geldbeutel ihrer zwei Druden, des Capitano und Medico, gestreichelt und gemelkt.

Gostanzo. „O trugvoll Weib! du machst mich weinen mit diesen Krokodilenthränen. Ich kann mich nicht länger halten; auch ich muss weinen. Küsse mich, Verrätherin, o küsse mich!“ [2])...

Gostanzo (sie umschlungen haltend) . . . Diess ist der Wohnort meines Lebens; in dir lebe ich, nicht in mir.“

Dor. Küsse mich, Herzgeliebter, drücke mich fest an dich!“ [3])

„Küsse mich! Sonst küss' ich dich!“ schreit auch Gretchen auf, an Faust's Halse schaudernd in Verzweiflung; aber Gretchen im Kerker, und im Wahnsinn; und das verführte, unschuldig-schuldige, das reinherzig-kindesmörderische Gretchen, das büssende Gretchen; die Märtyrin der Liebeswonnen, entsündigt durch ihr zerrüttet Schuldbewusstseyn; durch Wahnsinn aus Liebe, aus kindlich-selbstvergessener, aufopferungsseliger Liebesinnigkeit, Liebesfülle. Hier zum ersten mal, und das einzige Mal, hat Goethe aus der Tiefe einer poetisch-sittlichen, einer tragischen Läuterungskraft gedichtet, die im zweiten Theil des Faust leider wiederum in den Sand der ästhetisch-spielenden Kunsttiftelei zerrann. Zum erstenmal, in einem Drama nämlich; denn merkwürdiger Weise hat Goethe in seine Romane tragisch-kathartische Momente mit Vorliebe verwebt, aber als episodische Momente eben: wie das Schicksal des Harfners, Mignon's, Aurelia's theatralische Leidenschafts-Sühne. Als Roman-Katastrophe tritt bei ihm eine solche tragisch-ethische Versöhnung auch nur einmal auf: nicht im Werther, wo sie bereits angehaucht erscheint von einer blasirt-skeptischen Lebensverzweiflung; — aber in den Wahlverwandtschaften. Hier jedoch mehr äusserlich angehängt, und als Fei-

1) Dor. Amazzerete me, e non voi, so ben' iò.

2) Gost. O mariuola, tu mi fa piangere con queste tue lagrime di cocodrillo, non posso più tenere, sono sforzato pianger anch' io, baciami traditora, baciami.

3) Gost. Quest è l'albergo della vita mia, in te, e non in me vivo.
Dor. Bacciami, amor mio, stringi mi bene.

genblatt aus Trauerflor aufgeklebt auf die parties honteuses einer poetisch um so verwerflichern Herzensromantik, als sie in eine raffinirt-geistige, spiritualistisch-unzüchtige Transcendenz des Liebegenusses und der sinnlich übersinnlichen Liebesmystik sich sublimirt.

„O trugvoll Weib, du machst mich weinen mit diesen Krokodilenthränen" — erinnern diese Worte des Gostanzo nicht an Othello's berühmten Zorn-Schmerzensausruf:

„O Teufel! könnte
Die Erde sich von Weiberthränen schwängern
Aus jedem Tropfen wüchs' ein Krokodil."[1]) . . .

Wenn es nicht Entweihung ist, die Stimmung eines Othello, dieses schwarzen, mannsgrossen Diamanten, der höllisches Feuer als Himmelsfunken aussprüht, mit dem Liebesgewinsel und Eifersuchtsgeröchel eines Jämmerlings wie dieser Hetärenbuhle in Parallele zu setzen. Und doch zittert die Thräne in Secco's angeführter Vorwurfsscene, zwischen Gostanzo und Dorotea, in der wundervollen Eifersuchtsscene zwischen Othello und Desdemona[2]) nach. Und doch ist es nicht undenkbar, dass durch die Saiten dieser Scene der Grundton jener Situation bei Secco klingt; liegt auch zwischen den Inganni des Secco und der Täuschungstragik des Othello, die ganze unmessbare Kluft ausgespannt, die Desdemona's lilienreine Frauenehre von einer Schanddirne wie Dorotea trennt. Jene hohe sittliche Reinheit und dieser Seelenschmutz bezeugen ja eben Shakspeare's kathartische Mission, kraft welcher er an der Kloake der römisch-italienischen Komödie selber eine poetische Läuterung vollzog.

„Küsse mich, mein Herzgeliebter!" hörten wir alleben Dorotea an Gostanzo's Brust dem Theuern zuschnäbeln. Dasselbe Schmeichelkosen girrt sie, im erlogenen Wochenbette, dem Bramarbas, dem Capitano, entgegen, nachdem sie ihm Alles abgenommen, was er an Geld und Waaren mitgebracht. Genau dieselben Worte: „O mein Leben, mein einzig Gut — küsse mich, Herzgeliebter, küsse mich!"[3]) Nun aber, nachdem sie ihn ausgebeutelt, und er gegen die verschlossene Thür mit seinem

1) III. Sc. 1. — 2) IV. Sc. 2. — 3) O vita mia, o ben mio — bacciami, amor mio, bacciami (II. Sc. 12).

Gefährten Sturm läuft — der Empfang, der ihm von Dorotea zu Theil wird! Die Schlammfluth von Schimpfreden, die sie über ihn ausgiesst, kübelweise! „Feiger Lump — räudiger Kerl — Mistkute[1]) — bankrotter Mauleseltreiber, und dergleichen Kammertöpfe mehr. Nur dem Capitano Pistol dient sie, als Dortchen Lakenreisser, noch besser: „Packt euch, ihr Schurke von Beutelschneider! — ihr Bierschlingel! — ihr lahmer Fechtboden-Springer ihr! — Ihr ein Hauptmann, ihr Lump! wofür? — Er ein Hauptmann? an den Galgen mit ihm!"[2]) ...

Denn jetzt sitzt Dorotea dem alten Medico auf dem Schoos und geht ihm um den Bart, wie Dortchen Lakenreisser ihrem Falstaff, ihrem „Weihnachtsschweinchen", nachdem er den Pistol mit blanker Klinge hinausgefuchtelt.

Dorot. „Küsset mich noch einmal, eh' ihr geht. Mich soll die Pestilenz, wenn ihr euch nicht auf's Hexen versteht. Ja, Schelm, behext habt ihr mich.

Dorot. Werdet ihr mir die bewussten Kleider und die Halsketten zum Maskenballe schicken?

Med. Du sollst sie erhalten.

Dorot. ... Wann kommt ihr wieder?

Med. Bald, bald, kleine, geile Ziege ...

Med. Soll ich heut Abend kommen und bleib die Nacht bei dir?

Dorot. Freilich, wenn ihr mich lieb habt, mein Täuberich. Bitte, geht doch noch nicht fort, bleibt noch ein Weilchen, mein Herz.[3])

Falstaff. Küss mich, Dortchen ...

Dortchen. Ja wahrhaftig, ich küsse dich mit einem recht beständigen Herzen.

1) Codardo — rognoso, da poco — cesta di letame — Ruffiano — infranciosato — mulattiero fallito (IV. Sc. 10). — 2) Heinr. IV. 2. A. III. Sc. 4.

3) Dor. Baciatemi una volta prima che ven' andiate. Mi venga il mal anno, se voi non sapete far malie, traditor, m' havete fatturata certo ...

Dorot. Mi mandarete voi quelle vesti e catene per far maschera?

Med. Farò.

Dorot. ... e quando tornerete a me? ...

Med. Presto, presto, foianella.

Med. Vengo io a godermi teco questa sera?

Dorot. Si, se mi amate, Colombo mio: Deh non ven' andate si presto, cuor mio ...

Falstaff. Ich bin alt, ich bin alt.

Dortchen. Ich habe dich lieber, als alle die jungen Gelbschnäbel mit einander.

Falstaff. Aus was für Zeug willst du eine Schürze haben? ... Komm, ein lustiges Lied! Es wird spät, wir wollen zu Bett.[1]) ...

Zu den Zärtlichkeiten zwischen Dorotea und dem Arzt macht dessen Diener, Cima, seine spöttischen Glossen aparte. Aehnlich Poins, der, versteckt mit dem Prinzen, Falstaff's tête-à-tête behorcht.

Mittlerweile ist Portia eines Knäbleins genesen. Ihr Aechzen in den Wehen hat man aus dem Innern des Hauses vernommen. Ihr Vater, Massimo, ist nun auch von Allem unterrichtet. Er bricht in Schmerzensklagen aus über die Schande seines Hauses[2]), mit einem Pathos, wie Hero's Vater, Leonato, in Viel Lärmen um nichts.[3]) Die Rolle seines tröstenden Bruders, Antonio, spielt bei Secco der Diener Vespa in seiner Weise, und weiterhin, ein Hausfreund des Massimo, der alte Tullio. Noch aber begreift Massimo nicht das Verhältniss des Ruberto, der doch ein Mädchen, Ginevra, sey, zu seiner Tochter, die von keinem andern Mann wisse, als von Ruberto. Endlich entdeckt Ginevra dem Gostanzo die durch ihren Bruder, Fortunato, veranlasste Täuschung. Gostanzo, gerührt von Ginevra-Ruberto's treuer Liebe, und empört über Dorotea's Buhlereien mit dem Capitano und dem Medico, schenkt der Ginevra Hand und Herz; noch bevor ihr und Fortunato's Vater, Anselmo, nach zwölfjähriger Gefangenschaft in Anatolien zurückgekehrt ist, der nun, in Neapel eingetroffen, sein Zwillingspaar wiederfindet und zu aller Zufriedenheit den Knoten löst.

Der Gattungsverwandtschaft wegen, mag auf Secco's Inganni eine Commedia von

Luigi Groto

folgen.

Luigi Groto, gen. Cieco d'Adria (der Blinde von Hadria), ist eine der eigenthümlichsten Erscheinungen in der Literatur der Cinquecentisten. Er stammt von adeliger Familie aus

1) A. a. O. — 2) IV. Sc. 11. — 3) V. Sc. 1.

demselben Adria bei Venedig, das in neuester Zeit durch einen andern „Luigi" berüchtigt geworden. „Frei bis zur Adria!" Wer kennt das Schlachtwort nicht, das dieser „Luigi" auf seine Fahne schrieb, und das durch ihn so unsterblich wurde, wie die „Griechischen Kalenden" und „Matthäi am letzten?" Nil reputat factum, si quid superesset agendi: „Nichts gilt ihm für gethan, blieb Etwas zu thun ihm noch übrig." Diesen Charakterzug, womit Lucan Cäsar's Thatengenie kennzeichnet, eignete sich der After-Cäsar, wie so manches Andere, in seinem Sinne an. Luigi-Cäsar thut alles, was er zur Rechtfertigung seiner „Idées" mit Hängen und Würgen thut, nur halb und halb; führt nichts davon zu Ende; lässt immer noch etwas übrig zu thun, weil auch Er, wie sein Vorbild, Cäsar, Nichts gethan glaubt, so lange noch Etwas zu thun übrig bleibt; mit dem Vorbehalte jedoch, dass eben Nichts gethan seyn soll, und Alles, was wirklich gut, was der Freiheit der Völker frommt, in Frage gestellt bleiben soll. Das Si quid superesset agendi, jenes Etwas, das noch zu thun übrig bleibt, krümmt „Luigi" stets zum Nisi um, zum Haken, der, anders gedreht und geschraubt, das schon Gethane gelegentlich wieder kann zunichte und auseinander fallen machen. Auf das 'tirer son épingle du jeu', zu deutsch: den Kopf aus der Schlinge ziehen, wo es etwas wirklich Grosses und Ruhmvolles, wo es die Erkräftigung der Volksfreiheit, gilt, versteht sich Niemand besser als Er. Jenes noch zu thuende Etwas ist die gedachte épingle im Einsatz; ist die Schlinge, die er, nach herausgezogenem Kopfe, zurücklässt für Alles was frei seyn sollte von Dan bis Bersaba. Das Adria unseres daselbst blindgebornen Luigi Groto blieb, als Gebietstheil der Venetianischen Republik, so lange frei, bis der General Bonaparte die letzte Spur von Venedigs republikanischer Freiheit: den Namen selbst, vernichtete. Jetzt hockt ein anderer Cieco d'Adria dem, wie sein Volksheld, lahmen und in Vereins-Bandagen einherhumpelnden Italien auf dem Rücken, als jenes Etwas, das noch zu thun, nämlich abzuschütteln, übrig bleibt; oder als jenes berüchtigte Joch mit dem Gordischen Knoten, den Luigi's „Frei bis zur Adria" nur fester geschnürt hat, und den am Ende doch nur das deutsche Schwert zu zerhauen berufen ist.

Luigi Groto, unser blinder Komödiendichter aus Adria, war

nebenbei auch im Griechischen und Lateinischen gründlich beschlagen. Er besass ein starkes umfassendes Gedächtniss. In Logik und Dialektik galt er für unüberwindlich. Ghilini[1]) nennt ihn ein „miracoloso ingegno" ein „wunderbares Genie." Groto war Gründer und Präsident der Accademia degl' Illustrati. Ein Blinder als Präsident einer Akademie von „Erleuchteten" kommt nicht so häufig vor, als der umgekehrte Fall; als ein erleuchteter Präsident einer Akademie von Blinden. Der häufigste Fall ist der, wo die Akademie einen Loostopf vorstellt von lauter Nieten. Die Ansprachen und Reden, die Groto, als Abgeordneter der Akademie, an verschiedene Dogen von Venedig hielt, wurden bewundert. Berühmt ist seine Anrede an Heinrich III. König von Frankreich und Polen, als dieser auf seiner heimlichen Flucht aus Polen nach Frankreich durch Venedig kam, beflügelt von Sehnsucht nach den jungen französischen Klosternovizchen, unter denen er bald hausen sollte wie ein polnischer Wolf unter frommen Schäfchen und Lämmlein. Welches aufmerksame Ohr dieser dritte Sohn der Catharina von Medici, der Mutter von mehr solchen Wölfen, Luigi Groto's feierlicher Staatsrede schenken mochte, lässt sich denken. Mehr Vortheil als seine Anrede an Henri III., brachte unserm Groto ein Cyklus von Gedichten, den er unter dem Titel Anello di Rime (Ring von Reimen), der Königin Bona von Polen widmete. Die Fürstin erwiederte das Geschenk mit einem wirklichen, werthvollen Ringe, an dessen Juwelenglanz der Blinde von Adria sich nicht einmal erfreuen konnte, da ihm jener „Krystall" in Turandot's Räthsel fehlte, dem an Werth kein Edelstein gleicht, und in dessen „wundervollem Ring der Himmel selbst ist abgemalet."

Ausser diesen Reden[2]) und Reimen besitzt die italienische Literatur von Luigi Groto eine Uebersetzung des ersten Buches der Ilias in Ottaven. Ferner eine Favola Pastorale (Hirtendrama): La Calisto. Zwei Tragödien: La Hadriana und La Dalida, die uns noch bevorstehen. Mit so vielen Gaben verband Luigi Groto ein namhaftes Schauspielertalent, das er insbesondere als blinder Edipo, in der dem Oedipus auf Kolonos nachgebildeten Tragedia des Angillara bewundern liess, welche von der

1) A. a. O. 158. — 2) Orazioni vulgari et latine.

Accademia Olimpica zu Vicenza, auf dem berühmten, von Palladio erbauten, von Scamozzi vollendeten Teatro Olimpico daselbst, 1585 zur Aufführung gebracht wurde. Die Accademia Olimpica hatte den Luigi Groto eigens für die Darstellung des Edipo aus Adria verschrieben. In demselben Jahre starb Groto zu Venedig im Alter von 50 Jahren. Beiher erwähnt, zählt die italienische Literatur ausser Luigi Groto noch drei berühmte Blinde unter ihren Sternen: den Volkslyriker Il Cieco di Ferrara im 15., Giamb. Strozzi aus Florenz und Marc. Antonio Bonciario aus Perugia, beide Groto's Zeitgenossen. Von L. Groto's drei Commedie: Il Thesoro[1]) (der Schatz), L'Alteria[2]), und L'Ermilia[3]), sämmtlich in versi sdruccioli, wählen wir zu summarischer Erledigung, als die vorzüglichste in Bezug auf Charakterzeichnung, die Commedia,

Il Thesoro, Der Schatz.

Das Stück spielt in Adria, wohin Ginofilo heimlich aus dem afrikanischeen Kriegslager zurückkehrt, aus Liebe zu Licinia, deren ehelicher Verbindung mit ihm sich seine Mutter, Erifila, widersetzt hatte, infolge dessen Ginofilo sich dem nach Tunis bestimmten Kriegsheere Karls V. angeschlossen. In Adria wieder angelangt, wo er sich verborgen hält, erfährt Ginofilo von seinem Diener Cornacchia, dass seine Geliebte Licinia, während seiner Abwesenheit, von ihrer Mutter mit dem Zelotipo, einem eifersüchtigen alten Geizhals, vermählt worden; erfährt aber auch zugleich durch Cornacchia von einer alten Ruffiana, Donnola, die im Ruf einer frommen Frau steht, und als solche auch in Zelotipo's Haus Eingang finden würde. Cornacchia sucht die fromme Kupplerin sogleich auf, verspricht ihr goldene Berge im Namen seines jungen Herrn, der aus einem Goldlande heimgekehrt sey mit unermesslichen Schätzen. Nach vielen Verwahrungen und Umwindungen, die Molière nicht trefflicher hätte zeichnen können, entschliesst sich die alte Frömmlerin, ein Briefchen von Ginofilo an Licinia zu besorgen, wofür ihr Ginofilo eine schrift-

1) Ven. 1580. 12. — 2) Ven. 1587. 12. — 3) Ven. 1596. 12., aufgeführt in Adria 1597. L'Alteria und L'Ermilia sind nach ihren Heldinnen inammorate) so benannt.

lich festzustellende Summe in Aussicht stellt. Sie gelangt auch ohne Schwierigkeit, als bekannte gottesfürchtige Frau, die sich mit Flachsspinnen ernährt, zu Licinia. Sie hätte dieselbe in keiner für ihren Zweck günstigern Stimmung finden können. Licinia hatte eben mit ihrer Mutter, Prudentia, eine lebhafte Erörterung. Sie schilderte der Mutter ihr grässliches Loos: an einen alten Ehemann gefesselt zu seyn, der in der Ehe, lange vor dem Helden des Wahlspruchs „Frei bis zur Adria", dieselbe Maxime befolgt: nichts fertig zu bringen und mit dem Anfang des Endes abzubrechen: „Mi mette in voglia, e poi mi da il piantagine"[1]), klagt Licinia ihrer Mutter: „Er macht den Mund mir wässrig und lässt mich im Stiche dann." Gerade wie der Held von Villafranca vor dem Festungsviereck. Kniefällig fleht die Aermste ihre Mutter, Einen zu finden, der, wie Cäsar, nichts gethan glaubt, so lang noch Etwas zu thun übrig bleibt. Die Mutter führt ihr das Unthunliche eines solchen fait accompli zu Gemüthe, verweist sie mit liebevoller Strenge an Vernunft, Schicklichkeit und Sitte. Licinia beruft sich auf das Eherecht, und noch mehr auf die eheliche Pflicht; erklärt die Verabsäumung derselben für das Unsittliche schlechthin, und einen alten Ehekrüppel für das unmoralischste Geschöpf auf Gottes Erdenboden, für das böse Princip an sich und als solches. Halb gethan — lieber gar nicht; aut Caesar aut nihil, — und verlässt die Mutter mit dem Acheronta movebo[2]):

Bisogna che da me mi dia rimedio.

So muss ich selbst mich umsehn nach dem Louis, der
Mich frei macht von den Alpen bis zur Adria.

In solcher Verfassung findet sie die fromme Donnola und überreicht ihr das Briefchen, das sie aber erst aus unzähligen Vorbehalten, Bemäntlungen, Verklausulirungen und Sicherstel-

1) II. Sc. 1.

2) Che mi troviate qualche amante giovane,
Con qui secretamente il desiderio
Sfoghi, ch' l vecchio accende, e non può spengere.

Dass ihr mir finden möchtet einen Jüngling, der
Vereint mit mir das Feuer dämpfe insgeheim,
Das nur anblasen kann mein alter Püsterich.

lungen ihrer Ehrbarkeit, als aus eben so vielen Umhüllungen herausschält. Kaum hat Licinia, übergossen von Wonnegluth, es gelesen, vernimmt sie den Klappergang ihres Zelotipo. Die Frauen verschwinden. Zelotipo erscheint mit seinem Hausschmarotzer Tappolo, den der Geizhals zum Skelett füttert, nur um Einen um sich zu haben, dem er, als seinem zweiten Ich, sein Hauskreuz klagen könne: das Elend mit so einer jungen Frau, die vom Dämon des Magdthums besessen ist, der gar nicht auszutreiben. Er wenigstens sei nicht der Hexenmeister, der ihn bewältigen könne: liege es nun am magischen Stab, am Sprengwedel, an Salomonis Schlüssel. Wie leid thu' es ihm, dass er die reiche, ältliche Wittwe, Erifila, die Mutter des Ginofilo, nicht geheirathet. Dann die Furcht vor dem ersten besten Schwarzkünstler oder Exorcisten, der es besser versteht, den Zauber zu brechen, als er in seinem Nichts durchbohrenden Gefühle. Er sey daher entschlossen, alle Zugänge und Fenster seines Hauses, die er nicht zumauern kann, mit Schlössern, Riegeln und eisernen Querstangen gegen die Exorcisten verrammeln zu lassen[1], und bittet den Tappolo, bei Tische von nächtlichen Einbrüchen in der Nachbarschaft zu erzählen, die dergleichen Vorsichtsmaassregeln gebieten.

Aber der gefürchtete Schwarzkünstler hat sich schon in dem Ginofilo gefunden, und auch ein unverrammeltes Fenster, wo Licinia zu einem Liebesgespräch erscheint, dem zärtlich glühendsten der italienischen Komödie; Präludien zu Julia's Balkonscenen, bis auf die Poesie keuscher Herzensgluthen, Herzen, die, wie Nachtviolen mit dem Monde, ihre süssesten Geheimnisse tauschen. Von dieser Heiligkeit der Liebesgefühle wissen italienische Herzen, Julia's ausgenommen, nichts. Licinia und Ginofilo fachen die ihrigen mit den alten geflickten Blasebälgen der Komödie des gemeinen Trugs zu einer unlautern Flamme an, um den Plan zu schmieden; wie Ginofilo ins Haus gelange; wie er, als Schatzgräber (Negromante) verkleidet, den Zelotipo berede: im Hause an einem bestimmten Orte Nachgrabungen zu halten. Licinia werde an der Stelle Kohlenschutt streuen und darunter Goldmünzen verscharren lassen, die Ginofilo herbeischaffen soll. Wäh-

1) — vo far mettere
Ferri a tutte le finestre.

rend der gierige Alte eifrig mit Ausgraben des Goldes beschäftigt seyn wird, steigen Ginofilo und sein Freund, Lepido, der Geliebte ihrer Stieftochter, Fulvia, die mit Licinia im Einverständniss, auf Strickleitern durch's Fenster in ihr Zimmer.

So begiebt es sich denn auch, nachdem die nöthigen Vorkehrungen getroffen; nachdem Cornacchia durch seinen, als Boten verstellten Kameraden, Corbaccio, der, eben aus Africa eingetroffen, das Lösegeld von Ginofilo's Mutter, Erifila, erhalten, das ihr von den Türken gefangen gehaltener Sohn in einem kläglichen Briefe die Mutter, ihm, behufs seiner Auslösung, ungesäumt zu schicken, bittet. Unter jammernden Selbstanklagen von tragischer Färbung, die aber gleichwohl durch die Situation und die selbstverschuldete Täuschungskomik lustspielartig bleiben, lässt die Mutter die im Briefe verlangten 300 Zechinen aus ihrer Schatulle nehmen. Einen Theil der Goldstücke streut Licinia unter den aufgeschütteten Kohlenstaub an der Stelle im Hofraum, wo Ginofilo sammt Genossen, als Schatzgräber und Negromanten verkleidet, ihrem Werke obliegen sollen. Mit einem Theil vom Gelde befriedigt Ginofilo die scheinheilige Kupplerin und löst seine Schuldverschreibung ein, die sich die frömmelnde Gaunerin, die Grossmeisterin aller Pinzochere der italienischen Komödie vom Notar mit so viel Verwahrungen hatte verklausuliren lassen, wie sie ihre gewissenhafte Ehrbarkeit, oder Zelotipo seine Fenster, nur versichern und verklauseln konnte. Starr vor Staunen findet Zelotipo, mit seinem Schmarotzer Tappolo, die Schatzgräber bei der Arbeit, und als er gar hört, und durch die aufgescharrten Münzen bestätigt sieht, was für Schätze sein Grund und Boden verbirgt, welche unermessliche Kostbarkeiten hier begraben liegen, u. a.: der Wagen des Königs Atreus mit vier Ochsen bespannt und von einem Treiber gelenkt, einem Riesenkoloss mit wuchtiger Keule, und das ganze Gefährte, Ochsen, Treiber aus Einem Stücke Gold[1]) — da wirft sich Zelotipo gleichfalls mit Macht auf Spaten

1) Zelot. Ditemi ci è qualche thesoro publico?
Ginolf. Un ce ne cela dentro al cimeterio
Qui de la tomba, che era del Rè Atrio
Un carro, e al carro son giunte due coppie
Dí bovi e 'l carutier, che 'l regge e siedevi

und Grabscheit, und gräbt und wühlt und schürft und schaufelt, nicht wie mit Grabscheiten und Spaten — Zelotipo sticht und wirft Erdschollen auf, als ob er mit seinen, ihm unter der Arbeit gewachsenen, und riesengross wie Atreus' kolossaler Wagenlenker mit der wuchtigen Keule sammt Ochsen, hervorgebrochenen Hörnern den ganzen Hof umzuwühlen aufs eifrigste beflissen wäre. Denn, während Zelotipo, triefend von Schweiss und keuchend von Gier nach den goldenen Ochsen gräbt, haben sich selbstverständlich Ginofilo mit seinem Genossen Lepido über die Strickleiter durch's Fenster in Licinia's Zimmer geschwungen, wo auch ihre Stieftochter, Fulvia, Zelotipo's Tochter aus erster Ehe, sich eingefunden; zwei Danaë's, des Goldregens gewärtig, als welcher das Blitz-Jungenpaar sie auch schon umweht und überrieselt, dieweil Zelotipo sich an dem Handvoll Goldmünzen weidet, das ihm der Goldregen im Vorüberfluge zugeworfen. Wie ein so schlauer, vorsichtiger Geizhals in diese von Nekromanten ihm vorgespiegelte und sich selbst gegrabene Goldgrube fallen konnte: kann kein Wunder nehmen, wenn man bedenkt, dass wenige Jahre, nachdem Groto's Komödie, „Der Schatz", erschienen, noch eine ganze Nekromanten-Gesellschaft in Neapel, unter der Verwaltung des Herzogs von Ossuna, Philipps II. Vicekönig, aufgehoben wurde (23. Mai 1586), bestehend aus 25—30 Personen, darunter zwei Geistliche, ein Dominikaner und Barfüsser; die Uebrigen lauter adelige junge Männer aus vornehmen Familien. „Diese Gesellschaft", schreibt die Gesandtschaftschronik, „hatte sich zu bestimmten Stunden in Kränzchen und geschlossenen Kreisen vereinigt: die Einen, um durch Teufelskünste Schätze zu heben; Andere um andere Gelüste zu befriedigen."[1])

Tappolo, der, als Leibhungerleider seines Brodherrn, an dessen Seite wie ein Maulwurf scharrt, nach Schätzen gräbt und froh

Sopra un gigante con una gravissima
Mazza in mano, e d' e tutta questa fabrica
D' oro massiccio —

1) Questi a certe hore si riducevano insieme in alcuni circoli che facevano, et con arte diabolica disegnavano alcuni di essi de ritrovar un thesoro, ed alcuni pensavano ad empir altri loro desiderii. Mutinelli, Storia arcana d'Italia. II. p. 136 f.

wäre, wenn er Regenwürmer fände, Tappolo will sich eben auf die Schaufel stützen, um ein wenig zu verschnaufen und sich den Schweiss von der Stirne zu wischen, als er die Strickleiter am Fenster erblickt. Er zeigt die Bescheerung dem Zelotipo. Zelotipo mit Einem Sprung hinauf, findet die Thür von innen verriegelt, guckt durch die Thürspalte, dergleichen jede Thür für solche Eventualitäten in Bereitschaft hat, und sieht, was nur Italienisch zu sehen ist: Due giovani in un letto giacer con le sue femine: „Zwei Jünglinge in Einem Bette mit seinen Frauenzimmern.“ Zelotipo tobt und poltert die ganze Nachbarschaft zusammen, um ihr das merkwürdige Schauspiel durch die Thürspalte zu zeigen. Er will ein Beispiel statuiren, lässt alle Ausgänge besetzen und schickt nach der Stadtwache. Das Alles sieht man natürlich nicht vorgehen, nicht einmal durch die Thürspalte; sondern erzählt Tappolo dem Cornacchia. Dieser sporenstreichs zu Ginofilo's Mutter hinüber; lässt sie wecken, überrascht sie mit der Freudenpost: ihr Sohn sey mittlerweile aus Africa in Adria angelangt, aber trotzdem nicht frei, vielmehr schlimmer als in türkischer, in Zelotipo's Gefangenschaft, der ihn mit dem Küchenmesser dazu machen will, was er selber ist, und ihn dann dem Scharfrichter überliefern. Die Mutter in Todesangst stürzt davon, hinüber zu Zelotipo, um ihm in den Arm zu fallen, und das schreckliche Küchenmesser zu entwinden. Da hat sich auch Licinia's Vater, Indigo, und ihre Mutter, Prudentia, eingestellt, Indigo mit gezogenem Schwert, im Begriffe, dem Küchenmesser zu Hülfe zu eilen, und Tochter und Buhlen über die Klinge springen zu lassen. Vergebens sucht ihn seine Frau, Prudentia, mit der Moral des Stückes zur Vernunft zu bringen:

Prud. Das haben alle Väter zu gewärtigen,
Die mit Gewalt zur Eh' die Töchter nöthigen.
Indigo. Das Herz reiss' ich ihr aus der Brust, und ess' es auf![1])

Welcher Indianer von einem Indigo! Glücklicher Weise hat die Komödie noch ein Wörtchen mitzusprechen. Sie flüstert es der

1) Prud. I padri che le lor figlie maritano
A forza senton poi simili anuntii.
Indigo. Le vo cavar il cuor, mangiar le viscere.

Licinia in's Ohr; diese theilt es der aufgeregten Verwandtschaft mit. Das Wörtchen bringt einen Compromiss in Vorschlag: da Licinia niemals ihre Verbindung mit Zelotipo durch ihr „Ja" bekräftigt; Zelotipo seinerseits die Verbindung gleichfalls durch nichts besiegelt und bekräftigt; da ausserdem Licinia vor ihrer Verbindung mit Zelotipo mit Ginofilo verlobt gewesen: in Erwägung alles dessen sey ihre Ehe null und nichtig. Als Entschädigung heirathet ihre Schwiegemutter, Erifila, ihren frühern Bewerber Zelotipo. Zum Schwiegervater sey er ganz der Mann. Seine Tochter, Fulvia, vermählt sich mit Lepido. Der Vorschlag findet allgemeinen Beifall. Zelotipo legt das Küchenmesser fort; Indigo steckt den Degen ein, und die Ehepaare gruppiren sich naturgemäss. Diesen Schluss sieht man aber wieder nicht vorgehn auf der Bühne, sondern hört ihn blos als Bericht, den die Hausmagd Menica dem Cornacchia, Corbuccio und Tappolo abstattet, nachdem sie dieselben mit dem über die beiden jungen Männer geschwungenen Küchenmesser noch ein wenig geängstigt.

Beurlauben wir uns nun noch bei einigen italienischen, nach „classischem" Muster zugeschnittenen Palliaten. Zunächst bei denen des

Lodovico Dolce.

Conte Giambatista Corniani wirft ihn in Einen Topf mit den unermüdlich fruchtbaren Mittelmässigkeiten, deren literarische Erzeugnisse aus den Gedankenspänen besserer Schriftsteller als generatio aequivoca hervorwimmeln. Um Corniani's eigne Worte anzuführen: „Unter diesen höchst mittelmässigen Köpfen war der fruchtbarste an derlei trivialen Scharwerkereien der Venezianer Lodovico Dolce."[1]) Je nach dem Windstrich des Tages, sog er sich voll mit den in der Luft schwebenden Feuchtigkeiten, wie ein Schwamm, um sich selbst dann mittelst der Druckerpresse wieder auszudrücken. Oder mit Corniani's Worten: „Zu jener Zeit waren die romantischen Poeme, die Liebesnovellen, die Uebersetzungen der classischen Prosaiker und Dichter; waren Untersuchungen über die Sprache u. s. w. im Schwange: so schrieb

1) I secoli etc. Vol. VI. p. 128.: Tra questi mediocrissimi ingegni il più fecondo delle accenate trivali fatiche fu Lodovico Dolce veneziano.

denn auch unser Dolce: „Die ersten Thaten des Orlando und die ersten fünf Gesänge des Sacripante; schrieb er: „Betrachtungen über die Liebe“, worin eine klägliche Geschichte von zwei Liebenden erzählt wird; schrieb er: die Liebesgeschicke von Fleur und Blanchefleur: ferner die Bücher der Untersuchungen über die Vulgarsprache u. dgl. m.; — übersetzte Dolce die Reden und andere Schriften des Cicero; das Leben des Apollonius von Tyana; die ars poet. des Horaz und die ars amandi des Ovid; des Letztern Metamorphosen und die Tragödien des Seneca, nebst verschiedenen andern Schriften griechischer und lateinischer Autoren. Dolce sammelte auch die Briefe von Schriftstellern, um sie durch die Venezianische Presse zu veröffentlichen. Ausserdem machte er sich durch das Plagiat berüchtigt, das er an dem Werke des Camillo Leonardi: speculum lapidum, „Spiegel der Steine“ beging. Dolce starb in Venedig im Jahre 1566. Das Geburtsjahr giebt Conte Corniani nicht an. Genug dass der edle Conte den armen, vielgeplagten und vielgeplackten Mann, als dessen Lebensbeschreiber, nachträglich auch literarisch todt schlägt und, statt Eines Grabsteins, sein Grab mit einem ganzen Schock Steine bewirft. Ein Grab steinigen, das Grab eines Unglücklichen, bei allen Mängeln und Gebrechen, verdienten Gelehrten und Dichters — wie erbaulich, zumal von seinem Biographen. Wohl auch so ein speculum lapidum, „ein Spiegel der Steine“, womit ein Literarhistoriker seine von einem mühseligen Leben ausruhenden Landsmann und Fachgenossen — zudeckt, ihm bissig noch in's Grab nachgrinsend: sit tibi terra gravis! Würdiger, freilich auch unkritischer und über die Eine Belobpreisungs-Schablone gestrichen, über die er seine sämmtlichen huomini letterati streicht von A bis Z, lautet der kurze Lebensabriss, den der gute Abbate Girol. Ghilini in seinem mehr citirten „Teatro“ giebt.[1]) Seine reichere Liste von Dolce's Schriften, worunter auch ein Dialog über den Unterricht der Frauen (Dialogo della Istitutione delle Donne), schliesst Ghilini mit der Notiz: Lodov. Dolce endigte sein elendes Leben im Alter von 60 Jahren in Venedig 1568.[2]) L. Dolce war dem-

1) p. 148. — 2) Nell' età di 60 anni finì la sua miserabile vita in Venezia 1568.

nach 1508 geboren. Auch vergisst Ghilini nicht, wie Conte Corniani, die Titel wenigstens von Dolce's Commedie anzuführen, die ihm wahrlich nicht zur Unehre gereichen; ihn vielmehr aus dem Todtenbuch der „mediocrissimi ingegni", der „mittelmässigsten Geister", worin ihn Corniani ein für allemal begräbt, in das Buch des Lebens hinüberweisen und ihm hier, neben den vorzüglicheren italienischen Palliatendichtern des 16. Jahrh., eine zukömmliche Stelle sichern. Als Dichter des Trauerspiels Didone werden wir Lodov. Dolce in vorderster Reihe der italienischen Tragiker glänzen sehen.

Seine fünf Commedie sind: Il Ragazzo, Der Dienstjunge; Il Marito, Der Gatte; Il Capitano, Der Bramarbas; La Fabritia, und Il Ruffiano. Zusammen im Druck erschienen, Vened. bei Giolito 1560. 12.

Zwei dieser Commedie: Il Marito und Il Capitano sind in Versen, und zwar verso sdrucciolo, den wir mit Ariosto's Komödie erledigt dachten, und ihm doch wieder in denen des Cecchi, des Ambra, und nun auch in Dolce's genannten zwei Commedie in schönster Blüthe begegnen. Man soll den Sdrucciolo nicht vor dem Abend loben. Dolce's Sdruccioli werden aber für uns dennoch tempi passati bleiben. Denn beide versificirte Commedie treten in die Fussstapfen der Komödien des Plautus: Il Marito in die des Amphitruo, was der Prologo unumwunden erklärt:

— „Zuschauer, wenn's beliebt, so sehet ihr
Amphitruo verwandelt hier in Mutio."[1])

Nicht sehen, sagen wir, treu unserem
Gelübde, in Betreff blos nachgebildeter
Komödien sowohl als auch Tragödien.

Zudem wird uns Shakspeare's „Komödie der Irrungen" doch wieder auf Dolce's Marito zurückführen, da letzterer eine dreifache Zwillings-Komödie in seinem gesegneten Leibe trägt. Denn erstens stellt dieser Leib selbst eine Doppelkomödie vor, zusammengewachsen aus dem Amphitruo und den Menächmen des Plautus.

1) Spettatori piacciavi
Veder l'Amphitrio trasformato in Mutio.

Zweitens sehen sich nicht nur die beiden Hahnreyzwillinge, Mutio und Fabritio, so ähnlich, dass sie von ganz Padua, wo die Komödie spielt, und von Mutio's sittsam-treuem Weibe, Virginia, der Alkmene des Stückes, als Menächmen verwechselt werden: auch die beiden Diener derselben, Roscio, und Nespito, täuschen durch ihre Zwillingsähnlichkeit[1]), wie Shakspeare's zwei Dromio's sich und alle Welt mit ihrer Menächmenschaft äffen. Die Vergleichung der drei Zwillingskomödien: der Menächmen des Plautus, des Marito von Dolce, und der Komödie der Irrungen von Shakspeare, der auch hier das letzte Wort gesprochen, muss unsere Geschichte für die Folge in Aussicht nehmen, sie mag wollen oder nicht. Vielleicht ermittelt sich dann auch, was es für Bewandtniss mit der Annahme habe, dass jene in der Neujahrsnacht von 1567 auf 68 zu Hamptoncourt von den Children of Paul vorgestellte altenglische Komödie: The History of Error, angeblich die Grundlage von Shakspeare's Commedia of Errors, eine Nachbildung der Menaechmi des Plautus war.[2]) Den Capitano aber legt unsere Geschichte, als einfache Nachahmung des Plautinischen „Miles", einfach zu den Acten. Der Prolog selbst bekennt die Nachahmung offen und ehrlich:

— „Ich biet' euch hier den Plautus an:
Ihr werdet schau'n den Söldner, den Ruhmredigen,
Jedoch mit anderer Devis' und jünger auch.[3])

Nicht schaun und ja nicht sehen, um
Berlinisch nicht zu sagen: Jo nich! gleichviel ob
Mit anderer Devis' und noch so jung, so jung.

Darum halten wir es mit Dolce's drei anderen Commedie in Prosa, jedenfalls mit zweien davon, deren Inhalt wir in Kürze andeuten wollen.

1) — o, come è simile
Il mio padrone (Fabritio) a questo Mutio:
Et io (Roscio) del tutto m' assomiglio a Nespito. Il Marito I. Sc. 1.

— 2) An adaptation of the Menaechmi: Collier, Hist. of Engl. dram. Poetry III. p. 62.

3) — ch'io v' appresento Plauto . . .
Vedrete comparervi innanzi il Milite.

Il Ragazzo, Der Dienstknabe.

Prologo rühmt die Komödie als „neu, nicht von den Alten gestohlen", deren Fabel eine wahre Geschichte, „die sich erst neulich in Rom zugetragen."[1]) „Ein Stoff nicht blos zum lachen, sondern auch zum lernen." Durch Lachen belehrt werden, ridendo dicere — und gar discere — verum, das passt in unseren Kram. Schämen wir uns nicht, auch von einem Knaben zu lernen. „Der Knabe" ist eine Schule der Alten. Einem alten Römer im modernen Sinne, was schon der Name des Alten Cesare, besagt, wird, statt eines Mädchens, ein Junge, Giacchetto, Dienstbursche eines spanischen Edelmannes, zugeführt, der zum Verwechseln ähnlich mit dem Mädchen. Das ist zum Lachen, bis auf einen Punkt, über den wir nicht belehrt zu werden wünschen. Während dem alten Cesare der Junge in den Kleidern des Mädchens, die Livia heisst, zugeführt wird, entführt Flamminio, der Sohn des Alten, die Livia in den Kleidern des Jungen, des Giacchetto. Das mag eine Lehre für den Alten seyn; der durch seinen Sohn lächerlich gemachte Vater aber keinenfalls eine erbauliche Lehre für eine Komödie, wo das Gelüste des Vaters verächtlicher als lächerlich ist, und nicht, wie bei Ariostophanes z. B., ein Grundgebrechen des Staatslebens auf die Kapelle bringt. Nebenher bindet die Komödie noch als zweite Strafruthe dem alten Sünder die Entführung seiner Tochter, Camilla, auf den Rücken, hinter dem sie mit dem Herrn des Ragazzo, dem jungen spanischen Edelmann, Carlo, verschwindet, und das während der Zeit, wo der alte Cesare gerade „des Hexameters Maass leise mit fingernder Hand" dem Ragazzo „auf dem Rücken gezählt." Das berichtet Giacchetto selbst nach der Schäferstunde dem Parasiten Ciacco, der dem Alten den Streich gespielt. Nur zählt der alte Römer des Hexameters Maass leise mit fingernder Hand auf des Ragazzo in den Kleidern steckenden Rücken, den der Alte für Livia's hält, und der Ragazzo, athmend „in lieblichem Schlummer", durchaus nicht anders als fest eingewickelt in Livia's Kleidern ihm zukehren mochte. Giacchetto's römische Elegie würde

1) — una nuova, non rubata dagli Antichi — poco fa, avenuta in Roma — materia non pur da ridere ma d'imparare.

selbst Goethe's ambrosisch gehauchtes Deutsch nicht hinzuflüstern wagen, in Distichen, Liebe girrend, wie schnäbelnde Turteltauben. Um wie viel mehr müssen wir die römische Elegie des Knaben, Giacchetto, über die leise fingernde Hand des alten Knaben Cesare, in unübersetzbarem Italienisch unter den Text setzen.[1]) Welche Belehrung, welche Schule der Alten und Jungen! „Und belehr' ich mich nicht?" konnte Cesare mit Goethe's römischer Elegie V. — versteht sich, ins Italienische übersetzt — rufen: „Ich denk' und vergleiche, sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand" ... Und welches Gelächter die Belehrung würzen müsse, deutet der Parasit Ciacco in derselben Scene an, indem er auf das schallende Gelächter verweist, das Giacchetto's Erzählung dem Cardinal und dessen ganzen Hofe unfehlbar ablocken werde, und aus dem sie während mehrerer Tage gar nicht herauskommen werden.[2]) So kommt es auch: Wer hätte — lautet Giacchetto's Bericht, am Schluss des Actes, — nicht aus vollem Halse lachen sollen, wer den Cardinal über den ergötzlichen Spass, den ich dem Alten gespielt, lachen sah, so herzlich, dass er noch lacht."[3]) Als ob solche Bibbiena-Spässe nur die Leibspässe von Cardinälen wären. Besagter Cardinal ist, nächst dem Parasiten Ciacco, die Seele des Stückes; der unsichtbare Leiter und Beweger aller Fäden; oder doch der Schlichter und Ausgleicher aller Wirren, die der Parasit angerichtet. Der Cardinal giebt die Pär-

1) Ho lasciato un bel tratto che tosto, ch' io fui nel letto, m' acconciai i panni tra le gambe et d'intorno cosi stretti, che non vi sarebbono entrati i pulici ... mi rivolsi con un bel modo con la schiena in giù tuttavia mostrando forte di dormire ... All hora io sentei il vecchio subito rivolgersi a me, et dopo alquanto spatio sento la mano, che incomminciava da l'orlo del drappo; et cacciandovisi dentro a poco a poco, di sotto la camiscia cercava strada di venne in su ... Hora io fra questo mezzo sentendomi toccare un cotal poccolino soavemente apro le gambe fingendo par di dormire. ... Il vechio rimase sopra se un' altro pocolino, poi parendoli, che io havessi rafisato il sonno, da capo incominciò la lasciata opera. Finalmente giunto al fornir delle coscie, trovando al suo luogo quella radice, per cui si conosce l'huomo dalla femina. IV. Sc. 1. — 2) Harenuo cagione di dar materia di ridere con questa piacevole novella al cardinale e a tutta la corte per più d'un giorno. — 3) Chi avrebbe potuto tener le risa vedendo ridere il Cardinale della piacevole barla da me fatta al vecchio. Egli ha riso tanto, che ancor ride.

chen zusammen. Sein Neffe, der junge Spanier Carlo, heirathet die entführte Camilla, und bekommt von seinem erlauchten Oheim, dem Cardinal, 10,000 Ducati Mitgift. Wie lacht dem alten Cesare das belehrte Herz im Leibe! Sein Sohn, Flamminio erhält die Livia zur Frau, und zuletzt erscheint noch Giacchetto, und meldet: Livia's Mutter hätte ihn als ihren verlorenen Sohn und Livia's Zwillingsbruder erkannt, worauf der Cardinal auch ihn ehelich verbindet mit einer Nichte, von der die Komödie nichts weiss, dergleichen aber ein Cardinal für unvorhergesehene Fälle immer in petto hat. Der Pedante, Flamminio's Erzieher, gehört zu den ehrlichsten und belustigendsten Schulfüchsen der italienischen „gelehrten" und ungelehrten Commedie. Sinn und Talent für komische Wirkung verräth fast jede Scene. Die Charaktere sind scharf und doch mit guter Laune, nicht eckig und verletzend, gezeichnet, und, trotz der Einförmigkeit der typischen Figuren, nicht ohne eigenthümliches Gepräge. Der Dialog, wie überhaupt die Gesprächsbehandlung in allen diesen Komödien, ist musterwürdig, und kann noch heute als Vorbild und Studie für das Lustspiel dienen. Die

Fabritia

des Dolce wirkt weniger lustspielmässig, aus Schuld ihres Namenshelden Fabritio, auf den sie getauft ist, und der zu jener zahlreichen Diebsbande von Lustsspielsöhnen gehört, die aus Liebe zu einem gestohlenen Mädchen ihre Väter bestehlen. Ein solches Mädchen führt der Ruffiano Luppo zum Verkauf mit sich herum und bietet es zeitweilig in Mantua aus, wo die Komödie spielt, als ob Lupus noch immer der Leno Lycus (Wolf) aus Plautus' Poenulus wäre; der stehende lupus in Fabula, in der Fabel nämlich der Komödie des Mädchenraubs. Luppo verlangt 1000 Gulden für das Mädchen. Fabritio stiehlt, unter Anleitung des Dieners Moro, seinem Vater, Athanagio, eine Perlenschnur, die das Doppelte werth ist. Von einem derartigen Motiv weiss die römische Palliata nichts, wo die Haussöhne blos ihren Hausklaven freie Hand beim Rupfen und Schröpfen ihrer Väter lassen. Diebstahl mit Einbruch, begangen von den Söhnen und Liebeshelden selbst, die ihre Hausdiener in der Regel dazu verführen und abrichten, kennzeichnet die „gelehrte" Komödie, die Comme-

dia erudita, der Italiener und ist der einzige Fortschritt, das einzige ursprünglich Neue, das sie, der römischen Palliata gegenüber, kann geltend machen. Der Diebstahl mit Einbruch ist ihr ausschliessliches Eigenthum. Was sonst bei ihr gefunden wird, hat sie selbst, mittelst Nachschlüssel und Einbruch, der Palliata gestohlen; nur das Diebstahlsmotiv ist auf ihrem Grund und Boden gewachsen, nur diess gehört ihr erb- und eigenthümlich.

Die Perlenschnur findet aber keinen Juden, der sie kaufen will. So eine Judennase ist nicht umsonst so lang; sie ist ein ebenso feiner Riecher, als sie lang ist. Alle, denen Moro die Perlenschnur vorhielt, rochen ihr sogleich den Diebstahl an. Eine Kuppler-Nase ist lange kein so guter Riecher. Luppo, Wolf, Fuchs und Hund in Einer Person, wittert mit der dreifachen Spürkraft dieser edlen Bestien doch nicht in der jungen Türkin, die vor ihm steht, den eingefleischten Liebhaber seines Mädchens, den Fabritio, noch in dem Armenier, der die junge Türkin dem Mädchenhändler zum Kauf anbietet, den Moro. Luppo kauft zwar die Türkin nicht, weil er mit der Waare schon versehen, erklärt sich aber, auf die Bitte des Armeniers, gern bereit, der jungen Türkin so lange in seiner Wohnung ein Obdach zu bewilligen, bis der Armenier seine Geschäfte in Mantua besorgt hat, und seine Türkin zurückfordert. Bis dahin mag die junge Sklavin mit einer Standesgenossin, die er, Luppo, mit sich führe, in demselben Zimmer wohnen und in denselben Bette schlafen! Der Armenier empfiehlt ihm, vor allem zu verhüten, dass seiner unberührten Perle von junger Türkin kein Wesen nahe komme, das aussieht wie ein Menschensohn. Luppo schwört ihm bei seinem Haupte, wofür der Armenier keine taube Nuss giebt: Niemand soll mit der jungen Türkin in Berührung kommen, Niemand als sein Mädchen, die eine so reine unberührte Perle, eine solche polcella (Jungfrau), als wofür der Armenier seine Türkin ausgiebt. „Und beide sollen zusammenwohnen und zusammen schlafen.“[1]) Es vergehen keine drei Scenen, so sind beide Polcelle auch schon zusammen davongelaufen.

1) State sicurissimo: che io vi prometto, per questa testa, che altri non la toccherà fuor che la mia giovane, la quale è cosi polcella come dite ch' è costei: et ambedue dimoreranno et dormiranno insieme. (IV. Sc. 3.)

Mit diesem Durchgehen kreuzt sich ein zweites, dessen Opfer derselbe Athanagio ist, dem derselbe Sohn, Fabritio, die Perlenschnur entführt hat, und aus dessen Hause nun auch seine Tochter, Lisetta, plötzlich verschwunden, am Vorabend ihrer zweiten Vermählung. Ihre erste wurde unmittelbar nach der Trauung im Keime erstickt, durch eine unaufschiebbare Geschäftsreise nach Constantinopel, die ihr durch Priestersegen bereits mit ihr verbundener Gatte, Giulio, vom Traualtar hinweg, antreten musste, wollte er nicht sein und seines Vaters, Roberto, ganzes Vermögen auf's Spiel setzen. Selbstverständlich leidet Giulio, bei Ragusa, an derselben verhängnissvollen Klippe, Schiffbruch, an welcher so viele Söhne und Schwiegersöhne der Abenteuer-Komödie scheitern. Lisetta ist Wittwe, bevor sie de facto Gattin geworden, aber auch — Mutter. Vor etwa neun Monden — der Heimsuchung — hatte, vor ihrer Bekanntschaft mit ihrem gescheiterten Gatten, ihre Mädchenehre, ihr polcellaggio, schon Schiffbruch gelitten am Cap der guten Hoffnung. Das jagt die Angstbeflügelte aus dem väterlichen Hause mit ihrer Amme, die allein darum weiss, und sie in ihren Nöthen nicht verlassen will. Der Wehen peinvollstes Weh der Armen ist: dass sie den Urheber dieser Wehen nicht kennt; verschärft wird dieser Qualenstachel noch dadurch, dass ihre Tante, in deren Hause sie erzogen ward — Smeralda heisst dieses Tantenscheusal — ihr den Urheber im Finstern aufgekuppelt. Eine prächtige Komödien-Novelle das! Von Situationen im Gefolge, die in dem Rahmen einer Komödie ein „bürgerliches Trauerspiel" zur Schau geben, das noch eine ganz andere Pastete von tragisch-unnatürlichen Motiven aus krankhaftem Schwangerschaftsgelüst — der Dichter; ein bürgerliches Trauerspiel, das noch eine ganz andere Pastete von tragischen Schlangen-Windeiern als bürgerliche Hausmannskost auftischt, — noch ganz andere, als irgend eine Tragikomödie aus unserer Sturm- und Drangperiode, von Wagner's „Kindesmörderin", bis auf Hebbel's „Maria Magdalena", ihrem Publicum vorsetzte. Eine plötzlich verschwundene Tochter, Wittwe eines im Meer ertrunkenen Schwiegersohnes, bevor dieser in den Hafen der Ehe eingelaufen; die Mitgift, die der Vater des Ertrunkenen der vormaligen Schwiegertochter zurückerstattete, infolge der diebischen Gaunereien von Sohn und Hausdiener, in die Hände räu-

berischer Gerichtsdiener gefallen; eine werthvolle Perlenschnur, seine kostbarste Habe, von dem eigenen Sohn gestohlen; und nun die Tochter in Wehen durch einen unbekannten Ehrenschänder, dem sie die Schwester ihres Vaters im Finstern überliefert — was will neben diesem Vater und seinen Komödiengeschick, neben diesem Athanagio, ein Vater, wie der von Wagner's „Kindesmörderin" (1766) bedeuten, der sich zuletzt alle Westenknöpfe aufreisst mit den Worten: „Die ganze Welt wird mir zu enge! — Puuh" —? was Hebbel's Tischlermeister, Anton, bedeuten, der Nagel zum Sarge seiner Tochter; der Kinder zeugt, blos seiner Särge wegen, ihrer einzigen Mitgift; der, ohne auch nur einen einzigen Westenknopf sich aufzureissen bei der Leiche seiner aus gansiger Dummheit, aus Dämelei und im Schlafgähnen geschwängerten Tochter blos die Achseln zuckt und sagt: „Ich verstehe die Welt nicht mehr" — worauf die Welt erwiedern könnte: „Und ich dich erst recht nicht!" Was aber den Athanagio himmelhoch über diese Schmerzensväter und ähnliche patres dolorosos erhebt, ist sein Geschick; die Figur einer Komödie zu seyn, eines, bis auf das schmutzige Diebstahls- und Tantenmotiv, wirklichen Lustspiels. Ja dass er diese Figur noch im Wahnsinn bleibt. Athanagio wird nämlich vor Schmerz und Verdruss über so viele schwere Verluste, die in dem Verlust seiner in der Tochter beschimpften Ehre culminiren, mitten in seinem Monolog wahnsinnig; er schnappt über, wie Lear im Sturm; und phantasirt in wirren Bildern, in Ausbrüchen, wobei Züge zum Vorschein kommen, die geradezu an Lear erinnern. „Das Hirn wirbelt mir" — schreit er plötzlich auf. „Fahr heraus aus diesem Haupte, und lass mich ganz zum Thier werden!" Lear schlägt an die Stirn und schilt post festum: „Schlag an diess Thor, das deinen Blödsinn einliess, hinaus die Urtheilskraft!"[2]) Dann in der darauf folgenden Scene mit seinem Sensale (Mäkler), wo er im Husch davonläuft, als gält es einen Wettlauf mit dem Mäkler, den er einholen will, und der zurückgeblieben, und gebärdet sich dabei, wie Lear, wenn dieser, phantastisch mit Blumen aufgeputzt, dahinrennt, als lief er einer Maus nach und ruft: „Wenn ihr's haschen wollt, müsst ihr's durch

1) — Exi fuora di questa testa, et lasciami del tutto una bestia IV. vorletzte Scene. — 2) K. Lear I. Sc. 4.

Laufen haschen. Sa, sa, sa, sa!"[1]) Athanagio sagt, indem er vorausläuft: Io ti seguo, io ti seguo: „Ich folge dir, ich folge dir", und macht Beine, als wollte er dem Kopf nachlaufen, den er verloren. Sa, sa, sa, sa! — Lear sagt im Wahnsinn: „Jeder Zoll ein König" . . . „Ich bin ein König, Ihr Herren!" — Athanagio nennt sich „Kaiser von Trapezunt und Calcutta", dem der Makler Ehrfurcht zu erzeigen und zu huldigen hat[2]), oder ihn soll das Wetter regieren. Spiessen und pfählen ist das Mindeste, was ihm bevorsteht, wenn er nicht gleich niederkniet und den König der Könige anbetet.[3]) „Ha, du ekelhaft Gewürm, aus faulem Dreck erzeugt!"[4]) schnaubt der Kaiser von Trapezunt. Lear fügt nur hinzu — „pfui, pfui, pfui! — Pah! Pah!" und lässt sich vom Apotheker Bisam geben, seine „Phantasie zu würzen."

Dennoch bleibt der Stegreifs-Wahnsinn des Athanagio komödienhaft, so ernst auch derselbe gemeint ist, denn ihm, wie dem ganzen Verwickelungspathos, steht der fünfte Act mit seinem Lustspielausgang an der Stirne geschrieben; so durchdrungen und durchzogen von der Lustspielkomik der Motive und Figuren ist auch die Heimsuchung des Alten. Der von seinem Sohne geprügelte Strepsiades, und Socrates, dem das Haus über dem Kopf angezündet wird, gefährdet ihr Schicksal etwa den Humor der Komödie? Nicht im geringsten. Der Unterschied rücksichtlich derartiger Tribulationen und Strafvollstreckungen bei Aristophanes und in der Komödie der Cinquecentisten ist freilich der: dass es sich bei Ersterem um die tiefsten Katharsen des Staats- und Familienlebens handelt, und diese Büssungen durchweg im grossen Styl der poetisch-phantastischen Komik vollzogen werden; wogegen die Komödie der Cinquecentisten die groben Versündigungen wider Sitte, Ehre, Schicklichkeit und persönliche Würde in der Regel als blossen Spass und doch auch zugleich als die baarste, prosaischste Wirklichkeit mit frivol-satirischem Kitzel behandelt, der nicht selten in cynisches Wohlgefallen an der sittlichen Hässlichkeit der Motive um der lustigen Situationen willen ausartet. Der Gefühlston, den die nachariostische Komödie, insbesondere

1) K. Lear. III. Sc. 5. — 2) Tu non fai riverenza all' imperador di Trabisonda, di Calcutta? . . . — 3) Aspettami ch' io voglio impalarti. — 4) Ah vermo vile nasciuto di coruttione di sterco.

die mit sentimentalen Elementen stark versetzte Novellen-Komödie, anschlägt, kann diese blos satirisch-frivole, für Publicum, Dichter und Kunst gefährlichste aller Stimmungen nur gleissnerisch bemänteln; nicht aber verhindern, dass eine solche Geistesverfassung sich zuletzt die Haut so voll lacht über dergleichen in Sitte und Ehrenhaftigkeit geschlagene Breschen, bis sie sich die Haut schwielig und unempfindlich gegen jede sittliche Wirkung gelacht; bis sie sich einen moralischen Stumpfsinn angelacht, der den Sinn für das Komische selbst zu allererst vernichtet. Denn das Talent fürs Komische setzt beim Dichter ein fast noch feineres, zarteres Gefühl für das Sittlichschöne voraus, als das tragische Genie, dem schon der gebotene Ernst die Lust an frivolen Stimmungen gleichsam verbittert.

In der Komödie der Cinquecentisten ist die Charaktermasken-Komik noch so vollsaftig, dass die tolle Carnevalslaune selbst durch das Aschermittwochs-Trübsal des sentimentalen Liebespathos immer wieder hindurchbricht. Daher kann auch Athanagio den Wahnsinn wie eine Maske ablegen, so leichterdings, wie er ihm aus heiler Haut über den Kopf gekommen; derselbe Athanagio, der noch im fünften Act, mit jedem Narrenhäusler um die Wette, an Einem Narrenseil zieht; der zunächst den Cerberus verspeisen will, und sich aus dessen Hundsfell eine Pelzmütze für die Schneezeit machen; hierauf den Ixion, Tantalus und die Furien in Ein Bündel zusammenpacken und sie alle miteinander ins Meer schmeissen. Zu allerletzt will er der Proserpina ein Pferd vorführen und sie für seinen Hausbedarf als Küchenmagd in Dienst nehmen.[1]) Das sagt er zu seinem Schwäher, Roberto, und seinem Schwiegersohn, Giulio, der inzwischen frisch und gesund vom Ertrinkungstode auferstanden, und schon im vierten Act in Mantua eintraf. Von dem das Publicum bereits weiss, dass er nicht blos der rechtmässige Gatte von Athanagio's Tochter, Lisbetta, sondern auch der Vater ihres Kindes ist, das sie eben geboren; dass er derjenige ist, welcher von Tante Sme-

1) Prima voglio mangiar Cerbero e farmi della sua pelle un copertoio da portare al tempo delle nevi. Dapoi ridurre in un fartello Isione, Tantolo, et le Furie, et gettarli tutti nell Oceano. In ultimo voglio dare un cavallo a Proserpina; et tenerla a miei bisogni per fantesca da cucina.

ralda ihrer Nichte in stockfinsterer Nacht — kurz was wir alle aus Terenzen's Komödie, die Schwiegermutter (Hecyra), längst wissen, wo dem Pamphilus ganz etwas Aehnliches mit seiner Frau begegnet, aber ohne Tante und auf eigne Hand.[1]) Sobald Athanagio den Schwiegersohn, Giulio, erkennt, nimmt er den Wahnsinn, wie eine Larve, vom Gesicht, und weint vor Freude ganz vernünftige Lustspielvater-Thränen; Thränen die auch die Perlen bedeuten, für die Fabritio keinen Juden hatte finden können, und die er dem Vater daher wiedergeben kann; — hat der wackere Sohn doch die Perle Salomonis heimgeführt. Die junge Sklavin des Mädchenhändlers Luppo, die Athanagio's Sohn, Fabritio, als junge Türkin entführte, sie wird als die Tochter eines Dottore Pomponino erkannt, in welchem wir den Dottore Cleandro aus Ariosto's 'Suppositi' wiedererkennen, und der vom Parasiten Melino ganz eben so genarrt, gefoppt und geprellt wird, wie Dottore Cleandro vom Parasiten Pasifilo bei Ariosto. Vor Ariosto's Doctor hat Pomponino nur noch die lächerliche Narrheit voraus, dass er sich hunderte von Scudi und seinen brokatenen Doctor-Staatsrock von dem Melino abgaunern lässt, aus närrischer Liebe zu der jungen Sklavin des Luppo, die er diesem abkaufen will, um sie zu seiner Concubine wenigstens zu machen, da er leider Gottes verheirathet ist, und noch obendrein mit einem lebendigen Skelett, das kein Todtengerippe werden will. Pomponino's Freude, als er in dem von Fabritio ihm vom Munde weg entführten Mädchen seine Tochter Caterina, und in Fabritio seinen Schwiegersohn umarmt, darf daher für höchst problematisch betrachtet werden. Athanagio's Diener und Fabritio's Helfershelfer, Moro, ist einer der abgefeimtesten und gelungensten Gaunerbedienten der italienischen Komödie. Er hat den Galgenhumor von Fiesco's Mohren, den er aber an Schlauheit und Vorsicht übertrifft. An ihm hätten selbst der Mohr Hassan und der heimtückisch-verschmitzte Kronendieb, Graf von Lavagna, ihren Meister gefunden.

Fügen wir dem Ragazzo und der Fabritia noch eine Besprechung von Dolce's fünfter Commedia, Il Ruffiano, Der Kuppler, hinzu? Ich dächte, wir hätten von der Sorte genug, und

1) Gesch. d. Dram. II. S. 580 ff.

lassen es, in Bezug auf Lodov. Dolce mindestens, bei seinem Luppo bewenden. Ein Rückblick auf die Komödienreihe solchen Schlages, bis auf den Schöpfer dieser Lustspielgattung, hiesse er Menander oder Philemon — Himmel! welches Rudel, welche Heerde von Luppo's, von Wölfen im Kuppelpelz! Erholen wir uns, der bunten Reihe wegen, nun einmal wieder an einem Weibchen aus der Zunft; an einer Lupa, der Namensmutter des lateinischen lupanar, was eine Hürde bedeutet voll Schäfchen, wo die Lupa Hündin und Hirtin zugleich spielt: Hündin, die ihre Schäfchen den Schlächtern oder Käufern entgegentreibt; Hirtin, die sie schert; die den Käufern das Fleisch überlässt, für sich aber das Vliess behält, das ihr die Käufer noch vergolden.

Eine Schafmutter der Art, die aber mehr Schaf als Wölfin ist, führt der Schuhmacher und Dichter, der florentinische Hans Sachs des 16. Jahrh., führt uns

Giov. Batt. Gelli

in seiner Commedia Lo Errore vor: „Edelbürtig durch seine Kenntnisse", sagt von ihm ein Biograph; „edelbürtig durch die lateinische Sprache, die er gründlich verstand, durch die Weltweisheit, die Natur- und Moralphilosophie, womit er sich neben seinem Schusterhandwerk beschäftigte; durch die Aufnahme in die florentinische Akademie; durch die Auszeichnung, die ihm vom Grossherzog, Cosmo I., zu Theil ward, der ihm ein Jahrgeld für die öffentlichen Vorlesungen aussetzte, die Gelli über Dante's grosses Gedicht in Florenz hielt; edelbürtig durch seine zahlreichen Geistesproducte in Prosa und Versen; durch seine wissenschaftliche Bildung, die ihn befähigte mit Gelehrten und Theologen ersten Ranges sich über ihre Fächer zu unterhalten. Angesehen bei dem florentinischen Adel, von den Fremden hochgeehrt, erhob Gelli seine Schusterwerkstatt zu einer Akademie[1])", zu einem Versammlungsort der hervorragendsten Geister. Kurz, Giambattista Gelli war ein Schuster, der bei seinem Leisten blieb, und doch auch als Gelehrter und Dichter seinen guten Stiefel ging. In einem Briefe an Francesco Melchiori vom 3. März 1553

1) G. Negri a. a. O. Gelli.

schreibt Gelli, dass er an freien Tagen seinem Schusterhandwerk obliege, um an Festtagen seine Vorlesungen über Dante halten zu können. Gelli starb 1563 im Alter von 65 Jahren. Seine Vorträge über Dante (Lettere sopra Dante) erschienen Flor. 1554—1561. Zehn Jahre vorher, 1546, waren seine Capricen des Böttchers Giusti (Capricci del Bottaio) ans Licht getreten. Der originelle Einfall, den Leib des Fassbinders Giusti sich mit seiner Seele über ihr gegenseitiges Verhältniss unterhalten zu lassen, rief viele Nachahmungen und Uebersetzungen hervor. Eine französische Uebersetzung erschien vor 1566 unter dem Titel: Discours fantastiques de Justin Tonnelier. Dessungeachtet wurden in der grossen französischen Encyclopédie die in Prosa geschriebenen Capricci des Gelli als eine Sammlung von schlüpfrigen Gedichten bezeichnet. Ein anderes eigenthümliches Product des geistreichen florentinischen Schuhmacher-Philosophen und Dichters, Böhme und Hans Sachs über Einen Leisten, soweit der italienische Stiefel einen solchen Vorschuh von Komödien-Soccus und peripatetischer Schnürsohle zulässt — ist Gelli's ebenfalls in Prosa abgefasste Dialogenreihe: Circe, wo die Pointe darauf hinausläuft, dass Ulysses keinen seiner von Circe in Thiere verwandelten Genossen bereden kann, die menschliche Form wieder anzunehmen, als den in einen Elephanten verzauberten Philosophen Aglafemo aus Athen. In zehn Gesprächen bietet Ulysses bei zehn verschiedenen Bestien — Vogel Strauss, Maulwurf, Schlange, Hase, Ziegenbock, Hirsch, Löwe, Pferd, Hund und Kalb — seine ganze Beredtsamkeit vergebens auf, um sie wieder zu Menschen zu machen. Nur der Elephant, als vormaliger Philosoph, ist Rhinoceros genug, sich herumkriegen und vom Argument der „menschlichen Willensfreiheit" sich eine Nase drehen zu lassen, länger als sein Rüssel. Freudetrunken ruft Aglafemo, nachdem er wieder den alten Adam angezogen mit der gedrehten Nase als innerem Rüssel: ritorniamo a viverci liberi: „Kehren wir heim, um als Freie zu leben." Wo giebt es aber zwei Wesen, die grössere Lastesel wären, als der Elephant in Ostindien, und der Mensch in allen fünf Welttheilen; der schwarze Mensch in Westindien vollends, wo ihn noch zur Stunde ein Veto in einem Halbzustand von Mensch und bête noire für Unmenschen festbannen möchte, schlimmer als ihn der südstaatliche Circestecken

jemals zur ganzen bête noire gezaubert. Um wie viel edler, menschlicher und hochherziger dachte der Schuster Gelli, als der Schneider Veto noch heute denkt, der den aus der Tinte des Negersklaventhums herausgehauenen, freigekämpften Schwarzen zu einem halbfreien Halbsklaven zusammenflicken will und einen Menschen herstellen, der aussieht, als hätte ihn ein Schneider gemacht. Doch wenden wir den Blick von der Flickarbeit des Schneiders Veto auf die der alten Flickschneiderin und Gelegenheitsmacherin Mona Pacifica, zu deutsch, Frau Friedlich, in Gelli's Lustspiel,

Lo Errore, Der Irrthum,

und sehen, was für Pfuscharbeit und kupplerisches Flickwerk, das dem Stück den Namen giebt, die Pacifica zusammenstümpert.

Mona Pacifica, schon vor dreissig Jahren Liebes-Agentin des Gherardo Amieri, seitdem in einem fernen Stadtwinkel für ihn verschollen, und durch die Lappen ihres Flicktrödels gegangen, wird von ihrem alten Kunden wieder aufgesucht, und als Liebesbotin zu Ginevra, der jungen Frau seines Nachbars, Avenardo Tieri, abgeschickt, dessen Tochter Lucrezia aber Gherardo Amieri seinem Sohne, Camillo, der das Mädchen liebt, wegen der kärglichen Mitgift, versagt. Der erste Schritt, den Mona Pacifica thut, gilt dem Titel der Komödie: Sie irrt sich; im Hause nämlich; statt bei Mona Ginevra, klopft sie bei Mona Francesca, der Frau des Gherardo, an. Natürlich geht Frau Francesca auf den Irrthum ein. Die Pacifica bringt dem Gherardo die hoffnungsvolle Aussicht auf eine heimliche Zusammenkunft mit der Ginevra, doch mit der Bedingung, dass Gherardo, um Aufsehen und Verdacht bei den Nachbarn zu vermeiden, die Mona Ginevra in Frauenkleidern besuche. Gherardo's Frau Francesca benachrichtigt ihre Nachbarin Ginevra von dem beabsichtigten Besuch, und erwartet ihren alten Eheschwänzer in Ginevra's Zimmer. Gherardo erscheint als ehrbare „Wittwe" (Vedova), und verlässt das Haus der Nachbarin als begossener Pudel an der Leine seiner Frau, Mona Francesca. Und wie ein solcher Pudel winselt er, auf dem Bauche kriechend, Abbitte. Um ihres Camillo willen, verzeiht ihm die Frau, unter zwei Bedingungen: Erstens, dass er mit dem Wittwenrock sein Gelüste

nach fremden Weibern ablege. Zweitens, die Einwilligung zu der Verbindung seines Sohnes Camillo mit Lucrezia gebe. Er gelobt beides feierlich; erfüllt die zweite Bedingung auf der Stelle; über die Erfüllung der ersten giebt der fünfte Act, als nicht mehr seines Berufs und Amtes, keine weitere Auskunft. Auch von der Pacifica verlautet nichts weiter, nachdem ihr erster Fehltritt zu dem Lustspiel Gevatter gestanden und ihm seinen Taufnamen (Lo Errore) gegeben. Sie verschallt wieder spurlos, wie vor dreissig Jahren, unter die Haderlumpen ihres Flickgeschäftes.

Der Kunstwerth der Commedia ist nicht weit her; ihre beste Würze die Kürze, der Prologo nennt sie una Commedietta. Mona Pacifica könnte ihr nicht blos den Namen, sie könnte sie ganz und gar gemacht haben; um so mehr, da der Stoff der Clizia des Machiavelli so ähnlich sieht, wie ein Kleid auf dem Trödelmarkt demselben Kleide vor dreissig Jahren.[1]) Zur Chronologie des Stücks diene die Notiz, dass Gelli's Commedia, Lo Errore, gelegentlich des Gastmahls (Cena) aufgeführt wurde, welches Ruberto di Filippo Pandolfini der Spielgesellschaft der Fantastichi im Jahre 1555 zu Florenz gab. Gedruckt erschien die Commedia Flor. 1556.

Von Rechtswegen mussten wir sie als zweifache Nachahmung, der Clizia des Machiavelli und der Casina des Plautus, unsern Statuten gemäss, in den Limbum Infantium oder vielmehr Infandorum, in die Vorhölle des Unbesprechlichen, verweisen. Dafür soll uns Gelli's zweite Commedia,

La Sporta, Der Geldkorb,

oder das Geldkästchen, aufkommen, das wir, als Nachahmung von Plautus „Goldtopf" (Aulularia), vergraben und verscharren zehn Klafter tief, wo es kein Sonnenstrahl bescheint, und ihm die Nägel wachsen sollen, so lang wie die Adlerklauen, geschmückt mit fremden Federn. An diesen soll, dem allgemeinen Geschrei der italienischen Literaturgeschichten zufolge, noch eine grössere Raubvogelklaue sich aus zweiter Hand vergriffen haben: Molière's nämlich, der sowohl des Plautus Geldtopf, als Gelli's Sporta bestohlen, um seinen „Avare" zu bereichern.[2]) Ueber diesen Punkt

1) E un caso solo simile alla Clizia del Machiavelli. Prol. — 2) Vielleicht gar aus dritter oder vierter Hand: aus der des „Severin" nämlich,

spricht sich Gelli's Geizhals Ghirigoro de' Macci unumwunden aus, behufs beider Rechtfertigung, sowohl seines Schöpfers, des Plünderers von Plautus Goldtopf, des Gelli selbst, als auch zur Rechtfertigung des Bemausers von Gelli's Geldkorb, des Molière nämlich; behufs Ehrenrettung des Dichter- und Künstler-Axioms überhaupt: La Propriété c'est le vol. Seine Ansicht über Eigenthum und Besitzrecht fasst Gelli's wackerer Geizhals, Ghirigoro de' Macci, in folgenden Sinnspruch, würdig eines der sieben Weisen Griechenlands: „All Ding in dieser Welt ist so oft gestohlen und hin und her gezerrt worden, dass jeglich Gut Gemeingut und herrenlos geworden, und Dem von Rechtswegen gehört, der es sich gerade aneignet. Diplomaten nennen es annectiren. Der einzige legitime Besitz- und Rechtstitel ist: das ergriffene Object festhalten.“[1]) Ein eigenthümliches Licht wirft auf diesen Eigenthumsbegriff von allgemeingültiger, weltgeschichtlicher Bedeutung, den Gelli in den Mund seines Schatzfinders, Ghirigoro, legt, die wunderliche Anmerkung des Apostolo Zeno bei Fontanini, der es für unzulässig erklärt, dass Gelli, laut Versicherung des Lasca, des Alacci (Dram. p. 302) u. A. einen ihm in die Hand gerathenen, denselben Komödienstoff behandelnden Entwurf Machiavelli's, mit einigen wenigen Zusätzen versehen, als seine Komödie, unter dem Titel, La Sporta, herausgab (1543).[2]) Was bliebe von den meisten Komödien des 16. Jahrhunderts und ihrem Vorbilde, der römischen Palliata, übrig, wenn man sie durch die Lupe von Apost. Zeno's Eigenthumsrecht betrachten wollte? Nichts als die Krähe bliebe übrig, wie sie aussah nach der Berupfung; der Hahn des Diogenes bliebe übrig, den er, als Plato's Mensch-Ideal, splitternackt laufen liess. Was, müssen wir weiter fragen, was bliebe dem

eines alten Geizhalses in der Comédie: 'Les Esprits', von dem schon erwähnten Pierre de Larivey, die ihrerseits eine verkappte Nachbildung italienischer Spukkomödien des 16. Jahrh., wie z. B. die Komödie 'I Fantasmi' des Bentivoglio (s. w. u.), Gli Spiriti, u. s. w.

1) Ghirig. Perchè la roba di questo mondo oramai tante volte è stata robata e tirata in quà e in là, che ella non ha più più veri padroni, ed è di chi se la toglie par ch' e sappia far in modo ch' ella gli sia lasciata torre . . . III. Sc. 1. — 2) Che i frammenti della Sporta composta dal Machiavelli — essendo capitati nelle mani del Gelli, questi, aggiontovi certe poche cose, la diede fuora per sua.

Agnolo Firenzuola[1])

zu eigen, wenn man seinem Hauptwerke, l' Asino d'oro, den goldnen Esel des Apulejus ausrupfte? Nicht mehr, als was Sancho Pansa zwischen den Beinen behielt, nachdem ihm der Dieb den Esel unter dem Leibe sächtiglich weggezogen, auf dem er, in tiefen Schlaf versunken, rittlings Nachtwache hielt: der Holzbock nämlich, den ihm der Räuber ebenso mälich und sachte, an Stelle des entzogenen Esels, untergeschoben. Wie viel Selbsteigenes, Selbsterfundenes, dürften Firenzuola's mit platonischen Erörterungen über die Liebe gewürzten, darum aber nicht minder schlüpferigen zehn 'Novelle' in Anspruch nehmen, wenn sie das wieder abgeben müssten, was sie dem Fortini, dem Boccaccio, entlehnt? Wollte die orientalische Erzählung des Bidpai ihr wohlbegründetes Prioritätsrecht auf die ursprüngliche Idee geltend machen, welche einem andern berufenen Werke des Firenzuola, seinen Thiergesprächen (I discorsi d'Animali), zum Grunde liegt; so würden die Thiere, die am Hofe des Löwen sich über die Sitten der Umgebung ihres Monarchen unterhalten, in Verlegenheit wegen der Thiermaske gerathen, die, ihnen plötzlich abgezogen, Philosophen und Moralisten zum Vorschein brächte, welche die Camarilla des Hofes von Florenz in ihren Gesprächen geisseln und lächerlich machen. Man streife die Schminke der pythagoräisch-platonischen Ansichten und Gedanken von Firenzuola's durch Reinheit, Geschmack und Eleganz der Sprache ausgezeichneter Abhandlung über die Schönheiten der Frauen (Trattato delle bellezze delle donne), und sehe dann, wie viel von der platonischen Schwärmerei, die jene Schönheiten erregen, sich behaupten mag. Von Firenzuola's Komödien in Prosa endlich — wenn wir seine Commedia I Lucidi[2]), die nichts Anderes als die Menächmi des Plautus, ihrem Doubletten-Schicksal überlassen — was bleibt? Die einzige Commedia:

La Trinuzia, Die dreifache Hochzeit,

womit drei Komödien versorgt werden konnten; während der Witz, der Geist, vor Allem die Komik, die sie aufbietet, zur Noth für

1) Geb. Florenz 1493 † 1543. — 2) Flor. 1549. Flor. 1551.

einen ihrer fünf Acte ausreichen möchte. Lucrezia, eine junge Dame aus Pisa, daselbst vermählt, musste aus Pisa, infolge des Krieges zwischen dieser Stadt und Florenz, fliehen, und fand in Viterbo bei einer jungen Wittwe, Violante, Aufnahme. Lucrezia gilt für todt, und heisst Angelica. Ihr Gatte, Giovanni, der inzwischen ebenfalls Viterbo zu seinem Aufenthalt genommen, verliebt sich in Angelica, ohne in ihr die Lucrezia zu ahnen. Eine Voraussetzung, die ein jetziges Publicum ohne weiteres abweisen würde. Giovanni's Nebenbuhler bei seiner nicht erkannten Frau ist deren Bruder, Uguccione: Eine Zumuthung, bei welcher ein heutiges Publicum, das nicht von gestern, sich wie Ein Mann auf dem Absatz herumdrehen würde, um die Komödie mit dem Rücken zu besehen. Aus Liebe für die nicht erkannte Schwester bricht Bruder Uguccione mit seiner verlobten Braut Marietta, der Tochter eines Wittwers, Namens Alessandro, der die Wittwe Violante liebt. Die Intriguen-Verwickelung theilen brüderlich die zwei Diener der Schwäger-Rivalen unter sich: Golpe für Giovanni, und Dormio für Uguccione. Sie sind aufs eifrigste bemüht, ihren einzigen Leser, uns nämlich, namenlos zu langweilen, durch ihre stabilen Versuche, die Magd der Wittwe Violante, und deren Bäckerin, die auf Grund des Hochzeitkuchens zugleich als Heirathsagentin thätig ist, jeder für seinen Herrn, zu gewinnen, und sich nebenbei gegenseitig einsperren zu lassen. Würde sich nicht Onkel Florio aus Pisa des einzigen Lesers erbarmen, und träfe nicht noch vor Schluss des fünften Actes in Viterbo ein, um die Angelica als Lucrezia zu erkennen: Golpe und Dormio liefen noch immer zwischen Magd und Bäckerin hin und her, um einander das „Beckenbrod“[1] abzulaufen. Als Giovanni durch Golpe endlich erfährt, dass Angelica, in Folge von Onkel Florio's Erkennung, Lucrezia ist, ruft er wonneselig: „O Freudentag, o ich Glücklicher, o gütiger Himmel, o segenreiches, unverhofftes Glück!“[2] O dreifacher Hochzeitsonkel, — stimmen wir in den Jubel ein, — wärest du doch vor Beginn der Komödie aus Pisa in Viterbo eingetroffen, und hättest

1) „Beckenbrod“ wird in Süddeutschland das Geschenk genannt, das der erste Ueberbringer einer frohen Nachricht erhält. — 2) O lieto giorno, o felice me, o benigno cielo, o fortuna prospera e avventurosa!

uns durch Lucrezia's Erkennung ihre Bekanntschaft erspart, und das dreifache Hochzeitsband um die drei Paare: Alessandro-Violante, Giovanni-Lucrezia und Uguccione-Marietta, von vornherein schlingen wollen! Wir hätten dir als schwaches Zeichen unsers tiefgefühlten Dankes die Commedia Trinuzia geschenkt, den Dottore Rovina, als Extra-Douceur, mit namenloser Freude. Die komische Figur im Stücke, zeichnet sich Rovina nur aus durch die blödsinnigste Spasslosigkeit. Eine Carricatur des Calandro, der doch ein Ideal von Stupidität, überragt Rovina sein Vorbild um eine ganze Eselkopfslänge, die Ohren ungerechnet. Seine Dummheit ist so riesengross, dass ihr nur seine Abgeschmacktheit gleichkommt. Und darin liegt das tragische Geschick seiner Dummheit. Denn ächtbürtige Dummheit hat Race, ist Vollblut; mit der Dummheit lassen sich selbst die Götter in jenen berühmten Kampf ein, worin sie den Kürzern ziehen. Mit der Dummheit kämpft nur ein Professor nicht vergebens, dessen wissenschaftliche Vorlesung über die Dummheit dem Zweikampfe eines Ajas und Hektor, oder eines Glaukos und Diomedes gleicht, die, nach unentschiedenem Kampfe, in Anerkennung ihrer Ebenbürtigkeit, sich gegenseitig beschenken; oder gleicht dem Ringkampfe jenes Florentiners mit dem Drachen, in Dante's Hölle, wobei die Ringer, während der Kampfesumschlingung, ihr Wesen austauschen. Aber Dummheit in Form von absoluter Abgeschmacktheit, wie Firenzuola's Dottore Rovina, ist die rovina, ist der Ruin der besten Komödie, geschweige einer Trinuzia; würde eine göttliche Komödie zur fürchterlichsten aller Höllen machen, zur Langweiligkeitshölle. Zu welcher eisigen Hölle von frostigen Spässen nicht erst eine Commedia machen, die das Gegentheil von göttlich, nämlich eine Dreihochzeits-Commedia wie unsere Trinuzia ist. Um auf einer dieser Hochzeiten zu erscheinen, zu welchen er nicht gebeten worden, und die er gar zu gern durch seine Gegenwart verherrlichen möchte, unterzieht sich Rovina allen Proben, die Calandro in seiner Todtenkiste durchmacht, indem er, um ein Anderer zu werden, sich hinlegen muss und in diesen Andern hinübersterben. Lässt sich Calandro's Sterbelection abgeschmackter zu Tode hetzen, und unfehlbarer für Leser und Zuschauer in das Experiment verwandeln: vor Langeweile zu sterben? Erst wird Rovina von dem einen

Diener, von Dormio, zu einer Zigeunerin gestorben, als welche er die Hochzeit besuchen soll. Dann tauscht Rovina die Frauenkleider mit Golpe gegen dessen Kleider aus, und lässt sich nun weiss machen, er sey nicht Dottore Rovina, sondern Golpe.[1]) Um sich davon zu überzeugen klopft Rovina an seine Hausthür, nennt der Magd, die von Golpe schon einen Wink bekommen hat, seinen Namen, und hört von ihr: Dottore Rovina sitze drinnen in seinem Studirzimmer, und er möchte sich zum Geier scheeren. Rovina fragt sich nun selbst: „Wenn ich nicht ich bin, wer bin ich dann? Ein Anderer. Und dieser Andere, wer ist denn der? Nun eben ich."[2]) Und so geht das öde Gefasel fort. Ein so absurdes Motiv könnte allenfalls ein Dichter-Humorist ersten Ranges, ein Aristophanes, Cervantes, Shakspeare, in einem phantastischen Witzspiele verwerthen. Aber ein hausbackener Kopf wie dieser Trinuzia-Dichter! Verschimmelter Schiffszwieback knirscht nicht so zwischen den Zähnen, wie die Spässe eines solchen Kopfes.

Mit unverstellter Freude begegnen wir nun wieder einem Komödienpaar, dem wir als Willkomm einen Abschiedsgruss bieten können auf Nimmerwiedersehen. Der Dichter dieses von allen Menächmen-Komödien uns theuersten Zwillingspaares ist

Ercole Bentivoglio,

von fürstlicher Abstammung, geb. zu Bologna 1506, der schon als siebenjähriger Knabe von seinem nach Mailand übergesiedelten Vater an den Hof seines Oheims, des Herzogs Alfonso I. von Ferrara, geschickt wurde. Die Hochschule von Ferrara bildete den reichbegabten Jüngling zum Dichter; der Hof zum vollendeten Cavalier aus. Mit Recht konnte Ghilini[3]) von Ercole Bentivoglio rühmen: dass man in ihm eine vorzügliche Geistesbegabung, eine seltene Lebensklugheit und grossen praktischen Sinn für das geschäftliche Leben bewundern dürfe.[4]) Sein herzoglicher Oheim, der solche Gaben wohl zu würdigen und zu benutzen verstand, wusste auch die Talente des Neffen für sein Cabinet und

1) IV. Sc. 6. — 2) Ma si non son io, chi son io? un altro: e quest altro chi è? Io per me non lo so, già io . . . — 3) A. a. O. Ercol. Bentiv. — 4) Io lui ammirasi ingegno eccellentissimo, prudenza singolare, e gran pratica degli affari del mondo.

seine Muse zu verwerthen. Bentivoglio ward zu verschiedenen Malen von dem Fürsten von Este, seinem Vetter, mit politischen Sendungen, u. a. an den Senat von Venedig, betraut, wo er auch 1573 starb. Ercole Bentivoglio war Mitglied der Accademia de' Pellegrini in Venedig, und der Accad. degli Elevati in Ferrara. Den Ruf eines hervorragenden Dichters erwarben ihm poetische Leistungen in den damals üblichsten Formen. Er bereicherte die italienische Lyrik mit 27 Sonetten, 1 Canzone, einem Liebestraum (Sogno amoroso) Venez. 1530 u. s. w. Seine 6 Satiren werden als die besten, nächst denen des Ariosto, gepriesen, den Bentivoglio zum Vorbilde nahm. In scherzhaften Gedichten versuchte er sich mit gleichem Erfolge. Seine Rime piacevoli in 5 Capitoli wetteifern mit ähnlichen eines Molza, Berni, Mauro, ohne deren Verfänglichkeit zu theilen. Sie bewegen sich meist um idyllische Motive: wie Ziegenkäse, Most und Feldgrillen. Wichtiger für uns sind seine dramatischen Dichtungen: vier Komödien und eine Tragödie. Drei von den Commedie namentlich haben für uns ein besonderes Interesse: I Fantasmi (Ven. 1545), Die Phantasmen. Als Nachahmung in verso sciolto, von Plautus' Hausgespenst (Mostellaria), müssen sie, dem Gesetze solcher Geister und Gespenster gemäss, durch die Oeffnung, durch welche sie hereingekommen, wieder hinaus. Gehen sie nicht gutwillig so treiben wir sie aus:

> „Für solche halbe Höllenbrut
> Ist Salomonis Schlüssel gut."

Gli Spiriti, Die Geister. Ein Phantom von Geisterkomödie, das in den öden Köpfen der Literarhistoriker, wie in verfallenem Gemäuer, spukte. Bentivoglio selbst hat diese Geister so wenig gerufen wie geschrieben.

I Romiti, Die Eremiten endlich: das Phantom aller Phantome, das nämlich gar nicht erschienen, sondern als Manuscript in irgend einer unbekannten Bibliothek verzaubert liegt; ähnlich wie so manches gewünscht-verwunschene Geisteswerk auf der Königl. Bibliothek zu Berlin, dem der Verlangzettel die Bescheinigung ausstellt: „Nichtvorhanden!" — Drücken wir schon hier unsere vorgreifliche Freude über das ähnliche Schicksal von Bentivoglio's Tragedia L'Arianna, Ariadne, aus; mit der

heissen Bitte an Gott Bakchos, als Gott der Tragödie, dass er diese Ariadne auf Naxos lassen möge für und für. So bleibt denn uns noch Bentivoglio's Commedia

Il Geloso, Der Eifersüchtige

übrig, die kein blosses Phantasma ist, sondern so viel Körperliches an sich hat, dass wir den Fabelstoff aus ihr herausschälen können; wenn anders ein Eifersüchtiger, der keinen Schatten von Grund zur Eifersucht hat, nicht dennoch die Komödie zu einem Phantasma entkörpert. Ermino heisst der grundlos Eifersüchtige. Er ist praktischer Arzt in Rom und malade und cocu imaginaire, Kranker und Hahnrei in der Einbildung zugleich, also der Held zweier Molière'schen Komödien in Einer Person, hundert Jahre vor deren Abfassung. Ermino ist ein Arzt, der nach einem Stoff zur Eifersucht mit Eifer sucht, wie andere Aerzte nach einem Krankheitsstoff, der ebenfalls nur in ihrer Einbildung existirt. Zu dem Zwecke giebt er eine Berufsreise vor, hält sich aber in der Nähe seines Hauses versteckt, nachdem er seinen grauen Bart hinter einen schwarzen verborgen, und sich so unkenntlich gemacht hat, dass er sich selber nur an seinen eingebildeten Hörnern erkennt. Dazu war ihm ein angeblicher Kaufmann behülflich gewesen, der eben ein einfacher Gauner ist, welcher in Schelmenstreichen „macht." Die Vermummung des Ermino liefert ihm dessen Kleider, worin Fausto, der junge Liebhaber von Ermino's Nichte, Livia, diese ungehindert besucht. Episodisch belustigend ist die Abhaltung von diesem Besuche durch allerlei Personen, die den als Arzt Ermino verkleideten Fausto zu Krankenbesuchen auffordern.[1]) Am selben Tage langt Ermino's Bruder, Folco, aus der Sklaverei in der Berberei erlöst, in Rom an, um seine Tochter Livia und seine übrige Familie zu umarmen. Folco klopft an, und wird von einem betrunkenen Diener abgewiesen mit dem Bescheid: Ermino sey an der Pest gestorben und Livia vor der Pest auf der Flucht. Dieser betrunkene Diener ad hoc taugt nicht. In der Komödie, im Drama überhaupt, darf nichts ad hoc erfunden werden; am wenigsten ein Rausch

1) III. Sc. 3. 4. Wahrscheinliche Motiv-Studien zu Molière's Komödie: Les Fâcheux.

ad hoc. Glücklicherweise hat Bruder Folco einen vieljährigen Schlüssel zur Hinterthür noch frisch in der Tasche, der ihn, als treuer Achates, durch alle Geschicke seines wechselvollen Lebens begleitete, und den er aus der Sklaverei in der Berberei so wohlerhalten mitgebracht, dass er mit ihm die Hinterthür aufschliesst, als wäre er gar nicht in der Berberei gewesen. Welcher Anblick aber für unsern Ermino auf seinem Eifersuchtsposten! Mit dem Sprung eines Tigers der Eifersucht stürzt er hervor, um seine Frau auf frischer That zu betreffen, und aller Welt zu zeigen, dass sein Stirnschmuck ächt ist. Er pocht an die Thür wie ein Mauerbrecher. Die Magd öffnet, ist aber nüchtern genug, um ihn in der Verkleidung nicht zu erkennen, sondern als wüsten Polterer auszuschimpfen und ihm, wie es ihr Andere in anderen Komödien des öftern vorgemacht: die Thür vor der Nase zuzuschlagen. Nun gilt es, sein wahres Gesicht zeigen. Der schwarze Bart erhält den Laufpass: der Mohr hat seine Schuldigkeit gethan. Er aber, Ermino, bricht ins Haus mit der unwiderstehlichen Gewalt eines eingebildeten Sturmbocks, und ertappt sich selbst auf der That: ein flagranter Esel zu seyn, aber kein gehörnter, sondern ein ganz gewöhnlicher Esel. Er umarmt seinen Bruder, bittet seiner Frau die Hörner ab, die er sich in den Kopf gesetzt, und spielt bei dem zu Ehren der Vermählung seiner Nichte, Livia, mit Fausto gegebenen Hochzeitsschmause den fröhlichen, vor nicht octroyirten Freuden strahlenden Amphitryo, mit freier, von keinem Schatten von Eifersucht getrübter Stirne; das Widerspiel zum mythischen Amphitryo also, an dem nichts mythisch, als grade das Geweih; und auch insofern das Widerspiel, als er nicht der unterschobene Vater, sondern der wirkliche Sohn des Hercules, des Ercole Bentivoglio nämlich. O dass es doch anders wäre; dass Ercole's Amphitryo nicht als dessen ächter Sohn, sondern als der des Plautus sich hätte erweisen mögen, um auch ihn als Kuckucksjunges mit gutem Fuge aus dem Neste werfen zu können! — Mit

Rafaello Borghini

aus Florenz steht es noch schlimmer. Dieser Florentiner befleissigte sich einer solchen Originalität, dass er zwei Commedie in Prosa schrieb, wovon keine einzige eine Nachahmung der römischen

Palliata, vielmehr beide Ausgeburten seines Gehirns sind. In der einen ist eine Hauptperson verrückt; in der andern die Hauptperson; der Dichter nämlich selbst. Verdreht kommt uns an ihm auch das vor, dass man von ihm nichts weiss; desto mehr von seinen zwei Komödien. Nicht einmal sein Geburts- und Todesjahr findet sich angegeben. Nur dass Borghini in der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. blühte, ist aus den Biographien zu ersehen. Und doch zeugt sein Werk, Il Riposo, Gespräche über Sculptur und Malerei, von einem so gesunden, seinem Gegenstande so vollkommen ebenbürtigen Geiste; bekundet ein so ausgezeichnetes Talent geschmackvoll belehrender Darstellung, dass Bottari, eine Autorität in der Kritik über bildende Kunst, nicht zu viel sagt, wenn er dasselbe, in seiner Vorrede[1]), als eine, unvergänglichen Ruhmes würdige Schrift bezeichnet.[2]) Wäre es nun für uns und ihn nicht besser gewesen, wollte er einmal zwei Komödien schreiben, anstatt seinen classisch angelegten Kopf so romantisch zu überspannen, dass demselben, mit Teufels Gewalt zwei Originalkomödien entspringen mussten, die aussehen, als wären sie einer Narren-Zelle entsprungen — wenn er statt dessen die zwei Komödien nach dem classischen Mantel der griechisch-römischen Mantelkomödie, der Palliata nämlich, zugeschnitten hätte? Wie schön könnten wir diesen so reich und buntscheckig mit neurömischen d. h. italienischen Lappen zum classischen Harlekinsmäntelchen ausgeflickten Palliatenmantel, wie so schön über die zwei Commedie, wie über so viele andere Nachahmungskomödien, werfen! Zu unserer Betrübniss stehen aber beide, namentlich Borghini's

Donna constante[3]), Das standhafte Weib,

einem melodramatischen Boulevard-Schauerstück von Bouchardy und Pixèrecourt weit näher, als einer Plautinisch-Terenzianischen Komödie. Wir dürfen sie daher nicht so ohne Weiteres in Scat legen, und müssen, der Merkwürdigkeit wegen, dem Leser einen Inhaltsauszug wenigstens mittheilen.

Elfenice, um einer verhassten Verbindung zu entgehen,

1) Ausg. v. Siena 1787. — 2) Degna da commendarsi con eterne laudi. — 3) Das Jahr der Aufführung ist nicht angegeben. Die Widmung an Carlo Pitti trägt die Jahreszahl 1578. Im Druck erschien die Komödie 1582.

und ihrem geliebten Aristide treu zu bleiben, nimmt, wie Julia, einen Schlaftrank und lässt sich lebendig begraben. Der Gruft wieder entstiegen, ist sie im Begriffe aus Bologna, wo die Handlung spielt, zu entweichen, und in Männertracht den verbannten Aristide in Lyon aufzusuchen, seinem derzeitigen Aufenthalt: da findet sie den Geliebten in Bologna, voll Kummer über ihren vermeinten Tod. Kaum hat Aristide die ersten Entzückungen des Wiedersehens gekostet, wird er erkannt und als Geächteter verhaftet. Als Elfenice diess erfährt, legt sie wieder Frauenkleider an, in der Absicht, zum Stadthauptmann zu eilen, Aristide als ihren Gatten zu reclamiren und, erlangte sie seine Freiheit nicht, sich zu tödten. So weit bewegt sich die Komödie noch innerhalb der Grenzen theatralisch-verständiger Motive. Nun aber lässt sie Elfenice mit flatternden Haaren, den Dolch in der Hand, wie eine Verrückte durch die Strassen rennen, und mit Wem zusammentreffen? Mit ihrem Bruder, Milziade, der als geständlicher Dieb von Häschern ins Gefängniss abgeführt wird. Aristides verbannt — das verstösst nicht gegen Cornelius Nepos; aber Miltiades, bei einem Einbruch ertappt — gegen eine solche Namensentweihung muss sich jeder Schulkantel empören, und jede Schulbank auf die Hinterbeine stellen. Die Sbirren aber werfen die ihrigen in wilde Flucht beim Anblick der daherrasenden Elfenice, die als Tolle dem Grab entsprungen, in das sie gestern die Sbirren hatten senken sehen. Milziade wundert sich zwar über die auffallende Promenade seiner verstorbenen Schwester; indessen stimmt ihr Name „Elfenice", der Phönix, jedenfalls besser zu der Wiederauferstehung aus dem Grabe, als sein Name zu einem Diebe und Einbrecher. Er fühlt, dass er dem Cornelius Nepos eine Ehrenerklärung schuldig ist, lässt die todte Schwester laufen, und kehrt zu seiner Geliebten, Teodolinda, zurück. An ihrem Hause nämlich war Milziade mit einer Strickleiter von einem Diebsfänger erwischt worden, als er eben im Begriffe war, einzusteigen. Und er, Milziade, war es, der, um die Ehre der jungen Dame zu retten, sich selbst dem Häscher sogleich auslieferte; geständig, dass er einsteigen wollen, um einen Diebstahl auszuführen. Grossherziger Milziade! Cornelius Nepos erklärt sich zufriedengestellt, wiewohl ihm diese Selbstpreisgebung, um die Ehre der Geliebten zu retten, spanischer vorkommt als italienisch.

Der Sbirre dagegen hatte das Geständniss seines Landsmanns buchstäblich italienisch genommen, wozu ihn selbst die italienische Komödie des 16. Jahrh. vollkommen berechtigt, deren Liebeshelden den Diebstahl nebenbei als Liebhaberei treiben. Teodolinda hatte aber den heroischen Entschluss gefasst: in dem Augenblicke, wo der Geliebte, vor ihrem Hause vorbei, zum Galgen geführt wurde, hervorzustürzen, sich als seine Geliebte öffentlich zu bekennen und die Selbstentehrung des Milziade als die hochherzigste Liebesthat vor aller Welt kundzugeben. Ihre Mutter Timandra jedoch betrachtet die Scene nicht mit so günstigen Augen. Sie erblickt in dem Milziade jedenfalls den Ehrendieb ihrer Tochter; von der Strickleiter zur Galgenleiter ist für sie nur Ein Schritt. Timandra fordert demgemäss ihren Gatten, Clotario, auf, den ihrem Hause vom Sohne einer verfeindeten Familie angethanen Schimpf zu rächen. Durch die Amme und den Arzt, Erasistrato, befreit, retten sich die Liebenden in das Haus desselben. Mittlerweile hatte Elfenice auch die Freigebung ihres Aristide bewirkt. Schliesslich gelingt es dem Gouverneur von Bologna die beiden Familien zu versöhnen, und die Verbindung beider Liebespaare von den Eltern zu erlangen. Der Parasit Edace aber verliert Oel und Mühe bei seinen Bestrebungen: die Ansprüche dieses „standhaften Weib“-Stückes auf den Namen einer Commedia durch seine ungesalzenen und ungeschmalzenen Spässe zur Geltung zu bringen.

Sechs versificirte Intermedien schlingen sich durch die in Prosa geschriebene Komödie. Das erste, das dem Prologo vorangeht, zeigt den Parnass mit den neun Musen. Das zweite, das am Schluss des ersten Actes, eine Höhle, die Residenz des Schlafes, worin Iris und Schlaf zwei Strophen singen. Im dritten singt Ceres in ihrem auf einer Aue stehenden Wagen zwei Ottaven. Im vierten Intermedio erblickt man Roma auf einem Siegeswagen, den die unterworfenen Provinzen ziehen. Roma singt eine Strophe, worauf die Provinzen mit der ihrigen antworten. Im fünften erscheint Roma selbst mit aufgelöstem Haar und in Fesseln am Triumphwagen, worauf sich die verschiedenen Barbarenkönige und Heerführer befinden, die Rom erobert: Alarich, Genserich, Ricimer, Totila, Narses und der Herzog von Bourbon, Feldhauptmann Kaiser Karls V. Im letzten Inter-

medio endlich sieht man Pluto und Proserpina der Unterwelt; Neptun mit Thetis dem Meere entsteigen; Jupiter, Juno, Venus, Vulcan und Amor vom Olymp niederschweben. Sämmtliche Gottheiten stimmen dem Gott aller Götter, Gott Amor, ein Loblied an, das sie, im Reigen dazu tanzend, singen.

Einen andern Tanz spielt Gott Amor in Borghini's zweitem Stück auf, in der Commedia

L'Amante furioso, Der wahnsinnige Liebhaber,

dargestellt 1580 in Florenz, von den Accademici Disuniti, den „veruneinigten Akademikern." Der Vereins-Name der darstellenden Akademiker ist die würdige Kehrseite zu dem Titel der Komödie, und die veruneinigte Akademie, als gelehrte Körperschaft, behufs Verkörperung einer „gelehrten Komödie" mit einem solchen Helden ist der vorbestimmte Leib zu dessen aus dem Leim gegangenem Geiste. In der Fabritia des Dolce hatten wir schon an dem alten Athanagio einen Lear des Lustspiels. Ein hirnverbranntes Komödienmotiv, ohne Frage; aber immer noch von dramatischer Geltung, insofern dasselbe aus dem Affect der Spielperson, mithin psychologisch hervorbricht. Ein verrücktes Experiment von Seiten des Dichters, wenn man will; mit Bezug auf die Komödienfigur aber keineswegs unwahrscheinlich oder unnatürlich; da lächerliche Thorheiten einen alten Schächer so verstricken und sein Gemüth in eine solche Aufregung versetzen können, dass er überschnappt; und um so leichter, je schärfer von ihm das Missverhältniss seiner Thorheiten zu seinem Alter und zu der von ihm geforderten Besonnenheit empfunden wird. Dramatisch berechtigt möchte daher der Wahnsinn auch im Lustspiel seyn und, insofern die Wirkung die Farbe ihrer natürlichen Ursache trägt, könnte ein durch närrische Thorheiten verschuldeter Aberwitz vielleicht komisch wirken, wenn er es überhaupt dürfte. Den Wahnsinn komisch nehmen, ist unsittlich, weil es unmenschlich ist, über das grösste Unglück, das einen Menschen treffen kann, über den Verlust seiner selbst, über den Verlust dessen, was ihn zum Menschen macht, zu lachen, oder gar dieses innerste Unglück lächerlich zu machen, dem der letzte Trost der Unglücklichen, das Bewusstseyn ihres Elends, mithin die Fähigkeit darüber nachzudenken und es als Quelle geistiger

Läuterung und Erhebung zu Gott zu empfinden, versagt ist. Ein solches Menschenelend dem Gelächter preis zu geben, vermag nur ein sittlich zerrütteter Geist — eine Seelenkrankheit, die bei sonst hellem Verstande nur zu häufig vorkommt, und in der italienischen Komödie des 16. Jahrh., mit seltenen Ausnahmen, epidemisch herrscht. Wie hoch und immer höher und ehrwürdiger muss nicht der grosse britische, der grösste Dichter des germanischen Völkerstammes, vor den bewundernden Blicken der Nachwelt sich erheben, der die Perlen im Nasenring der italienischen Komödie dahin versetzte, wo sie hingehören, unter die ewigen Sterne in dem Aether des sittlich Reinen, sittlich Schönen; in den Himmel der Poesie. Wie, nach der Gralsage, aus jener beim Sturze des Lucifer, des schönen Morgensterns, zerbrochenen Himmelskrone ein heiligkostbarer Kelch zur Aufnahme des erlösenden Blutes geformt ward; so hat der grosse britische Dichter das Wahsinnsmotiv, das Motiv des zerstörten Menschenbewusstseyns, dem Schmutze der italienischen Buhl- und Diebstahlskomödie enthoben und es zum Gefässe tragischer Läuterungen geweiht.

Borghini's Amante furioso ist, im Vergleich zu Dolce's Athanagio, als komische Figur eine doppelt verrückte Conception. Nicht etwa aus Liebe wird sein alter Nastagio verrückt, wie Nina im Ballet. Ein weissbärtiger Tollhäusler aus Liebe wäre in seiner Art eine immerhin lustige Figur. Nastagio wird toll infolge eines Trankes, den ihm Fedino, Diener des Filarete, mischt, um den Alten, der die Geliebte des Filarete, die Tochter des Mideo, noch am selben Abend heimführen soll, zeitweilig zu diesem Geschäfte unfähig zu machen, bis Filarete seinen Heirathscontract mit dem alten Filz, dem Mideo, abgeschlossen. Die Wirkung des Trankes ist nach Scenen berechnet. So wie das Instrument unterschrieben ist, bekommt Nastagio seinen Verstand wieder, und macht auch gleich den richtigen Gebrauch von seinem Verstande, indem er dem Geizhals Mideo die tausend Scudi Mitgift, die er dem Filarete contractlich zugesichert, schenkt, wenn er ihm, Nastagio, die Tochter giebt. Mideo findet seinen aus der Tollheit wie aus einem Rausch erwachten Schwiegersohn noch weit vernünftiger, als er vor der Verrücktheit gewesen, und ist geneigt, den Wahnsinn für eine bessere Verstandesübung zu halten, als ein collegium logicum, gehört bei einem Professor der

Philosophie. Mideo zerreisst den mit Filarete geschlossenen Heirathscontract, und Nastagio wird noch am selbigen Abend in seiner Wohnung der Aretofila, der Tochter des Mideo, den Ehering an den Finger stecken. Hand und Finger mag ihr Vater vergeben, erklärt Aretofila in einem für einen Hochzeitsabend viel zu langen Monolog; aber ihr Herz, ihre Liebe, und die „erste Frucht und Blüthe" ihrer jungfräulichen Liebe — darüber steht nur ihr das Verfügungsrecht zu, und der Niessbrauch von dem allen nur ihrem geliebten Filarete.[1]) Verzweiflungsvoll kommt der aus dem Contract entlassene Liebhaber Abschied nehmen von der umgesattelten Braut, mit gezücktem Dolch, entschlossen, sich zu tödten. Von einer solchen Anwandlung blieb Nastagio im stärksten Paroxysmus seines nach der Uhr gestellten Wahnsinns verschont. Nastagio wusste sogar auf der Höhe desselben in der Wahnsinnsscene (III, 3), dass er selbst eine solche Uhr ist: „Ich bin die Zeit in der Uhr, und bewege mich fort und fort, und kann nie still stehen."[2]) Ein Verrückter, der nicht nur mit der Zeit geht, der die gehende Zeit, mithin der Fortschritt selber ist, der hat allein das Recht eine Zeitung zu redigiren mit der Devise „Vorwärts" an der Stirne.

Aretofila entwindet liebevoll dem Filarete den selbstmörderischen Dolch mit den wiederholten Worten ihres Monologs: „Mein Vater konnte mein Fleisch veräussern; mein Herz aber, meine Seele und meine jungfräuliche Blüthe nimmermehr; diese sollen dir ausschliesslich gehören."[3]) Und das, noch ehe Nastagio ihr den Trauring an den Finger steckt. Auf dem Wege nach seinem Hause, wohin Aretofila von ihrem Bräutigam, dem alten Nastagio, ihrem Vater Mideo und fackeltragenden Dienern geleitet wird, wandelt sie plötzlich eine Ohnmacht an. Eine alte Frau, Nastasia, die in der Strasse wohnt, steht zufällig vor ihrer Hausthür, eilt zufällig der Ohnmächtigen zu Hülfe, bietet

1) Che di quel frutto, che a te io havea lungamente serbato — tu pur nè haveresti il primo fiore. V. Sc. 5. — 2) Io sono il tempo del ariuolo, che si muove in questo modo, e non può mai star fermo. — 3) Ha ben dato questa mia carne superficialmente, ma il cuor mio, l'animo mio, e 'l mio primo vèrginal fiore non già, che questi intendo che sien vostri in ogni modo (V. Sc. 6.)

zufällig ihre Stube als Obdach an, bis sich das arme Kind erholt. Bräutigam und Brautvater nehmen dankgerührt die Güte der guten Frau an. Die Ohnmächtige wird zu der Alten hinaufgebracht, entkleidet, in's Bett gelegt, die Bettvorhänge sorgfältig geschlossen. Dann kommt die Alte, die Nastasia, wieder herunter. Nastagio betrachtet sie beim Fackelschein genauer: „Je mehr ich diese Frau ansehe, desto mehr glaube ich, mein süsses Weib Nastasia vor mir zu sehen.“ Und Nastasia ihrerseits: „Mein Mann Nastagio, wie er leibt und lebt.“[1]) Nun erzählt sie ihre Novelle zum Stück, ihr Corsarengeschichtchen, das landläufige Seeräubermärchen, von dem Türken mit den zwei Corsarenschiffen, der sie und ihr Töchterchen gekapert, als sie von Neapel nach Florenz segelte, um ihren Mann, den Nastagio, aufzusuchen, der wegen Bankerott sich aus dem Staube gemacht; erzählt von der sicilianischen Galeere, welche sie dem Corsaren wieder abgejagt, während ihr dreijähriges Töchterchen mit der Amme auf dem zweiten Corsarenschiff von dem unverwüstlichen Kautschouktürken entführt worden. Nastagio behauptet, er sey vor Freuden einer Ohnmacht nah.[2]) Die Ohnmacht glauben wir ihm auf's Wort; die Wonne scheint uns weniger gewiss. Mideo macht ein Gesicht zu diesem ehelichen Wiederfinden bei Fackelschein, wie der Esel, wenn's blitzt, und fragt: Wo bleib ich mit meiner Tochter?[3]) Und steht da zwischen den zwei Ehecontracten und den zwei Schwiegersöhnen mit dem Gesicht jenes noch berühmtern Esels zwischen den zwei Heubündeln. Doch nicht verzagt! Die Ohren steif gehalten, Graukopf! und dankend erhoben zu deinem Schöpfer, dass er dir eine Tochter vergönnt, die Einen Schwiegersohn wenigstens dir sichert und festhält. Ohnmacht, die Alte vor der Hausthür, das Bett mit den zugezogenen Vorhängen — all das hat deine Aretofila zu dem Zwecke vorgesehen, und selbst die Erholung hinter den Bettgardinen in den Armen deines dir erhaltenen Eidams, Filarete. Wie glücklich könntest du dich preisen, alter knickebeiniger Knicker! wenn

1) Nastag. Quanto più guardo quella donna, più mi pare la mia dolce moglie Nastasia. Nast. Egli mi par tutto il mio marito Nastasio. — 2) Oime io manco per l' allegrezza. — 3) Adunque dove io mi credeva haver maritata mia figliuola, ella si trovera senza marito?

du so leichten Kaufs, wie deine Tochter sich aus den Schlingen des mit Nastagio abgeschlossenen Handels zog, wenn auch du aus deinem Ehevertrag dich so gut herauswickeln könntest, womit du dich dem fürchterlichen Capitano Vinciguerra, als Schwiegersohn, an Händen und Füssen gebunden überliefert! Und nach welchen Prüfungen, Bängnissen und Aengsten! Nachdem du dich von deinem als Waschfrau verkleideten Burschen, Sciatto, in einem Waschkorb zu Rosmonda, des Capitano Töchterchen, hattest heimlich tragen lassen, versteckt, wenn auch nicht unter schwarzer Wäsche, wie Falstaff, so doch unter frischgewaschenen Strümpfen, als der einzig schmutzige. Und kaum mit den Strümpfen im Waschkorb abgestellt bei Rosmonda — husch über Hals und Kopf auf die Strümpfe gemacht, erschreckt von der Donnerstimme des heimgekehrten Capitano — und husch durchs Fenster über Zaun und Planken! Und das Waschgeld, das du Rosmonden zurücklassen musstest; die goldene Kette, 100 Scudi werth, und nichts dafür mitnahmst, als den Korb zur Wäsche! Und dennoch contractlicher Zwangsschwiegersohn des polternden Bramarbas unser alter Hahn im Waschkorb, dem er als gerupfter Diogeneshahn entsprungen? Dennoch! Hineingeängstigt in den Ehevertrag von des Bramarbas Diener, Gilio, mit dem Todesschreck: der Capitano wisse von dem Waschkorb, und schnaube Rache. Hineingeängstigt von Gilio, um sein Fräulein, die Rosmonda, von einem Filandro, einem Bewerber, einem jungen, reichen Galan zu befreien, gegen den sie eine unüberwindliche Abneigung gefasst, einen tödtlichen Abscheu, in dem Maasse als er sie mit ihrer leidenschaftlichen Liebe verfolgt. Mädchen-Caprice, Idiosynkrasie, Komödien-Schrulle. Denn Filandro ist ihr ein Gräuel, schon ehe sie den Filarete vom Fenster aus erblickt, in den sie sich auf diesen ersten Blick hin verliebt, sterblich, unwiderruflich, fatalistisch. Mädchen-Marotte, Herzenstücke, Komödien-Verhängniss. Dem Filarete zum Trotz, dem Aretofila ins Herz gewachsen, und der Rosmonda's Liebesanträge kühl abweist. Gilio will nur den Nagel Filandro mit dem Nagel Mideo austreiben, gleichviel ob dieser krumm und rostig; will nur den Ehevertrag, den der Capitano und Filandro bereits unterschrieben, durch einen andern beseitigen, behufs dessen Gilio einen von ihm geschmiedeten Absagebrief des Filandro dem Capi-

tano in die Hand spielt. Mideo's Nemesis dafür, dass er gegen Filarete einen ähnlichen Contractbruch beging. Denn Mideo hätte wohl Rosmonda auf Zeit heirathen mögen; sich aber ewig binden, passt dem Geizhals nicht. In der Liebe ist er gerne kurz angebunden. Der Wahn ist kurz, die Reu ist lang. Mideo hält es mit dem Wahn, der kurz aber gut ist, und jedenfalls weniger kostspielig, als die lange Reue. Mideo's Herz von Filz seufzt weit brünstiger nach der goldenen Kette, die ihm Rosmonda abgelockt, als nach der eisernen Kette, die Eheringe machen. So steht es um unsern Mideo in der letzten Scene des fünften Actes. Der einzige Schwiegersohn, auf den er rechnen kann, ist er selbst. Die Hochzeitfackeln, die seine Tochter, Aretofila, seinem Ex-Schwiegersohn, Nastagio, hätten zuführen sollen, sie leuchten nur ihm. Schon werfen sie ihr hellstes Streiflicht auf seine contractmässige Braut, Rosmonda, die eben dort erscheint an der Seite eines maskirten Begleiters, den Mideo eher für den maskirten Scharfrichter halten könnte, der daherkäme, um ihn mit der längsten Reue auf ewig zu verbinden, als hinter ihm den vermuthen, der er ist, Rosmonda's junger Gatte nämlich, zu welchem der Maskirte sich eben nur aus dem Stegreif selbst und in der Maske geprägt. Wunderliche Grille der Ehe-Stegreifskomödie des 16. Jahrhunderts! Und Rosmonda? Sie ahnt so wenig, wie Mideo, was für ein Gesicht hinter der Larve ihres Gemahls steckt, mit dem sie vor einer Viertelstunde Mann und Weib Ein Leib geworden! Den sie als Filarete geheirathet und nun bei Fackelschein, nachdem er die Maske abgenommen, als Filandro entlarvt erblickt. Der mit Filarete diese Maskenehe verabredet hatte, zu welchem Zwecke dieser auch die Rosmonda mit den feurigsten Liebesschwüren äffte, und sich ihr zum Gatten angelobte, als welchen sie ihn noch diese Nacht in ihre Arme schliessen werde, aber, wegen der Feinde, die ihn auf Schritt und Tritt verfolgen, maskirt. Filarete's Versprechen erfüllt Filandro, und als er bei Rosmonda die Larve ablegen sollte, wirft er, zufälligerweise natürlich, das Licht um — und verlässt Arm in Arm mit seiner Gemahlin — das Brautgemach, wie er dasselbe betreten hatte: die Maske vor dem Gesicht. Das muss man diesen Komödien nachsagen: in das Einerlei ihres Thema's, ihrer stehenden Motive, wissen sie eine Abwechselung, eine Mannigfaltigkeit

von Verschiebungen, Umstellungen und Figurenwandlungen zu schlingen, die selbst jenen Tanzgruppen auf dem berüchtigten, unter dem Directorium Barras veranstalteten Maskenballe zu Vorbildern dienen könnten, wo die Tanzpaare in paradiesischem Zustande, und nur das Gesicht mit einer Larve bedeckt, ihre Reigen schlangen. Maskenfreiheit, Carnevalsscherz. Unter Robespierre hätten die Tanzpaare nicht einmal von dieser Maskenfreiheit Gebrauch machen, und ihre immerhin denkbare Schamröthe hinter eine Gesichtslarve verbergen können: denn wo zur Gesichtsmaske die Köpfe hernehmen? Doch unsere Komödienpaare? Unsere Rosmonda? Welches Gesicht zeigt denn sie nun, wenn sie Filandro's entlarvtes Gesicht vor sich sieht, anstatt Filarete's? Was sagt, was beginnt Rosmonda bei diesem Anblick? „Weh mir, ich bin vernichtet! O du verrätherischer Filarete! Ach Signor Filandro, täuscht man solcherweise ein armes Mädchen? Lasst, lasst mich; ich will nach Hause gehen, meine Einfältigkeit beweinen.“[1]) Für die Situation unstreitig die angemessensten Worte eines schwachen, schutzlosen, so schändlich betrogenen Mädchens. Vielleicht hätte ein deutsches Mädchen, wenn ihr solches begegnen konnte, ihre Empfindung kaum anders äussern können. Wie sich ein deutsches Mädchen aber, nach einem solchen brutalen Spiel mit ihrem Herzen und ihrer Ehre, dem aus Antipathie vorweg Verabscheuten gegenüber verhalten hätte, nachdem sich derselbe als einen Verabscheuungswürdigen entlarvt; ob auch ein deutsches Mädchen die zärtlich-begütigenden, und, abgesehen von der Infamie der Intrigue, vernünftigen Vorstellungen des unversehens zum zärtlichen Gatten entlarvten Ehrendiebes mittelst Nachschlüssels, in der Weise erwiedert hätte, wie Rosmonda? — Welcher Theseus des Frauenherzenslabyrinthes, woraus kein Ariadnefaden leitet; ja wo die Ariadne den darin Verwickelten mit ihrem Knäuel auch noch umgarnet — welcher Kundige der unergründlichen Tiefen und Falten des Frauenherzens will sich hier aus dem Hanfe finden? — Rosmonda. „Da meine Einfältigkeit und euere Schlauheit, Signor Filandro, mich dahin gebracht, was bleibt

1) Oime, io sono assassinata; ahi Filarete traditore; ahi Signor Filandro, a questo modo s' inganna una povera fanciulla? lasciatemi ch' io me ne vada in casa a pianger la mia semplicità.

mir übrig, als mich in den Willen des Himmels zu fügen? Nun ich eueren Werth erkannt, will ich die Liebe, die ich für Filarete hegte, auf euch übertragen. Ja meine Liebe zu euch muss an Stärke die bei weitem übertreffen, die ich für ihn empfand, da er meine Liebe nicht erwiederte, während ich euerer Gegenliebe gewiss zu seyn glaube, ohne welche die Liebe nicht von Bestand seyn kann."[1]) „Euern Werth erkannt, il vostro valore" — Der Maassstab für Manneswerth mag nach deutschem Mädchensinne ein anderer seyn, als der, wonach ein italienisches im 16. Jahrh. den valore eines Geliebten und Gatten bestimmen mochte. Am Ende aber ist ein im Wege der Verlarvung gewonnener Gatte unter allen Himmelsstrichen und zu allen Zeiten immer besser, als gar keiner; und in einen sauern Evaapfel beissen, für jedes Mädchen immer noch süsser, als eine alte Jungfer bleiben. Und wie viel Männer giebt es denn auch diesseits der Alpen, die keine Filandro's wären? Die ihre Maske, worin sie ein Mädchenherz berücken, nicht au lendemain ablegten? Wie viele, die sich nicht aus der brautnächtlichen Larve als flatterhafte Schmetterlinge entlarven? Wie viele aber auch, die die vorhochzeitliche Schwan-Maske bei der Leda-Werbung nicht in der Ehe gegen die stehende Maske des Stiers vertauschen, an dessen Hörnern Europa sich über Wasser hält? Jedenfalls zeigt Borghini's Komödie, zeigen die meisten der von uns nach Cecchi's Stücken besprochenen Commedie, in Vergleich zu denen des Cecchi und seiner Schule, darin einen Fortschritt, dass die Mädchen nicht, wie dort, sich mit ihrem auf gemeinschaftlicher Entführungsflucht begriffenen Geliebten, ohne Weiteres, wie die Schmetterlinge im F l u g e, ehelich verbinden, sondern ihre Liebe als freie Herzenswahl zur Sprache bringen. Ausserdem findet sich in Borghini's Amante furioso manches Motiv schicklicher benutzt und in frischerer Form und Wendung. Dass der C a p i t a n o z. B. nicht als gestelzter

1) R o s m. Poichè la mia melensaggine, e la vostra astutia, Signor Filandro, mi hanno condotta a questo, non poss' io se non volere quello ch' è piaciuto al cielo. E conoscendo hora il valor vostro, tutto l' amore ch' io portava a Filarete a voi si rivolgerà, ma fia molto maggiore il vostro perche io amava lui senza essere amata, dove amando voi haverò largamente il contracambio dell' amor mio, senza il quale non può durare l'amore.

Nebenbuhler von einer liederlichen Dirne oder ihrer Sündenmutter auf den Pot gesetzt wird; sondern als braver Vater auf eine anständige Versorgung seiner Tochter, Rosmonda, ernstlich bedacht ist. Was um so löblicher, da Rosmonda nicht sein Kind ist; ein gekauftes Kind ist; dem ständigen Corsarentürken abgekauft, der auch die Nastasia an einen sicilianischen Kauffahrer verhandelt hat; — kurz Nastasia's mit ihr zusammen geraubtes Töchterchen ist, das nun in Nastagio den wahren Vater wiederfindet, dank den Enthüllungen ihres Adoptivvaters, des Capitano Vinciguerra, den zwar auch noch ab und zu der Eisenfresser in den Nacken schlägt; der aber doch wenigstens nicht dasselbe alte Eisen immer wiederkäut, als eisernes Vieh der Bramarbas-Komödie. Andere Motive zeichnen sich freilich wieder durch das Sittlich-Hässliche aus, das hier sogar den letzten Trumpf ausspielt, indem die ehrbare Bürgersfrau Nastasia, die Nastagio als sein „süsses Weib" (dolce moglie) wiedererkennt, sich unmittelbar vorher noch zu einer Kupplerin hergab, um das Liebespaar, Filarete und Aretofila, unter die Haube ihrer Bettgardine zu bringen. Ein solches Gemische von dramatischer Keimkräftigkeit, musterwürdiger Formgebung, palingenetischer Kunstfrische und sittlicher Verkommniss lässt sich nur aus der Pendelschwingung dieses Renaissance-Volkes zwischen zwei Barbareien erklären: zwischen der Barbarei der Verderbniss, der Entartung und Verwesung der römischen Cultur, die das italienische Kunstvolk, als deren nächster Leibeserbe, aufsog; und zwischen der regenerirenden Barbarei der germanischen Eroberungsvölker, die es mit verjüngender Schöpferkraft durchdrang. Beide Momente wirken in fast jeder dieser Komödien derart ineinander, dass innerhalb der Einförmigkeit der komischen Motive doch jedes derselben wieder eine Neuerung, eine Umgestaltung, eine Emancipation von der hergebrachten Verknüpfungsweise, eine Fortentwickelung erstrebt und darstellt. Bemerkenswerth in dieser Beziehung erscheint uns eine, weniger durch Kunstwerth als durch die absichtsvolle Energie sich auszeichnende Komödie, womit diese ein solches, auf Umbildung der landläufigen Findlings-Diebstahls-Mädchenräuber- und Galeeren-Intriguenmotive gerichtete Bestreben kundgiebt; erscheint uns

Lionardo Salviati's

Commedia: Il Granchio, Meister Krebs.

Die reformatorische Absicht erstreckt sich bis auf den stabilen Kautschouktürken, der hier zu einer Hauptfigur wird, Fleisch und Blut gewinnt, und als dramatische Person in die Handlung eingreift. Eine reformatorische Thätigkeit entwickelte Lionardo Salviati auch als Akademiker und Literator, wenn schon nicht mit gleich günstigem Erfolge. In seiner Vaterstadt Florenz, wo er 1540 zur Welt kam, beschäftigte er sich von Jugend auf mit den classischen Sprachen, mit der römischen und griechischen Literatur. Sein Lehrer war der gepriesene Schöngeist und Kritiker, Benedetto Varchi, bekannt durch seine ästhetischen Aufsätze über Malerei und Bildhauerkunst[1]); Ueber die Poetik im Allgemeinen[2]); Ueber die Poesie.[3]) Abhandlungen, die, in magistraler Sprache, doch nur die ausgefahrenen Gleise von Aristoteles', Quinctilian's, Donat's Lehren vorstellen können. Die berufenste von Varchi's Schriften ist eine Abhandlung über die Sprachen, betitelt: L'Ercolano.[4]) Ausserdem hat Varchi eine Commedia verfasst: La Suocera, Die Schwiegermutter, eine Bearbeitung der Hecyra des Terenz[5]); mithin für unsere Geschichte: noli me tangere. „Der Autor selbst" — versichert der Prolog — „sagte mir, dass es ihm weit erwünschter wäre, und ihm zu weit grösserem Ruhme gereichen würde, wenn es ihm gelänge, euch (die Zuschauer) ein einziges Mal zur Bewunderung zu stimmen, oder zu Thränen zu bewegen, als euch hundert Mal lachen zu machen."[6]) Bewunderung, Thränen — der classische Bearbeiter der „Schwiegermutter" vergisst, dass man nur den Komödien-

1) Opere Milano. Milano 1834. Sopra la Pittura e scultura. p. 98—132. — 2) Della Poetica in Generale. p. 242—248. — 3) Della Poesia p. 254—293. Bespricht nur das Epos und die Tragödie. — 4) Dialogo delle Lingue. p. 297—428. — 5) p. 443 ff. cavata in buona parte dalla latina, spricht der Prologo, cavata dico e non tradotta. „Entlehnt guten Theils (buona parte) aus dem Lateinischen, nicht übersetzt." Entlehnt oder übersetzt, für uns ein todter Buchstabe, und nun gar buona parte! Hol die Schwiegermutter des Teufels Grossmutter! εἰς κόρακας. — 6) L'autore stesso m' ha detto che arebbe molto più caro e avie maggior gloria s'arrecarebbe di farvi maravigliare una volta sola, o piangere, che di ridere cento.

dichter bewundert, der uns vor Lachen Thränen vergiessen macht. Zur Vervollständigung der Verdienste, die sich Benedetto Varchi um die vaterländische Sprache, Literatur, Aesthetik und Geschichte[1]), ferner um die Leitung der von Herzog Cosimo I. de' Medici gegründeten Accademia Fiorentina, endlich um Terenzen's Schwiegermutter erworben, dichtete der berühmte Literator auch noch zum Ueberfluss 542 Sonetti[2]), wovon 12 aufs Dutzend gehen; dann, als sollte das Meer ein Meer gebären, auch noch einige Schock Sonetti Spirituali.[3]) Seine Hirtengedichte, Componimenti pastorali, krönen das Gebäude so imposant, wie die zu verwilligende kaiserliche Freiheit, von welcher das Gebäude des zweiten Kaiserreichs Matthäi am letzten gekrönt zu sehen, das französische Volk die Freiheit hat, hoffen zu dürfen. Benedetto Varchi starb 1565, 63 Jahr alt. Wir schalten diese Zeilen der Erinnerung an Lionardo Salviati's hochachtbaren Lehrer hier ein, aus dankbarer Verpflichtung dafür, dass er uns ersparte, seiner rühmlichen Bearbeitung von Terenzens Schwiegermutter eine besondere Besprechung zu widmen.

Der bissige Conte Corniano zweifelt[4]) ob Lionardo Salviati es sich zum besondern Glücke rechnen darf, der Schüler von Benedetto Varchi gewesen zu seyn, von dem er die anmaassliche Pedanterie und den Paroxysmus florentinischer Ausschliesslichkeit geerbt habe.[5]) Für diese Ansicht scheint allerdings der Quartband zu sprechen, den Salviati über ein einziges Sonett des Petrarca schrieb. Indessen glich er diesen Ueberschuss durch seine Purification von Boccaccio's Decamerone aus, den ihm Cosimo I. zu dem Behuf mit der Weisung übergab: eine solche Reinigung des schlüpfrigen Textes vorzunehmen, dass auch der Inhalt der Reinheit der Form entspräche. Die Operation gelang dem Salviati so vollständig, wie einem geschickten Ausschäler, der einen Hengst zum Wallachen purificirt. Algarotti behauptet[6]), Salviati habe einen dicken Band über die copula e (und) geschrieben. An diese unverschämt dicke Copulations-Partikel musste

1) Storia Fiorentina von 1527—1538. Opere Vol. II. — 2) Opere Vol. I. p. 478—600. — 3) p. 607—620. — 4) I Secoli etc. VI. p. 204. — 5) Da cui contrasse l'arroganza della pedanteria e il parossismo delle fiorentinerie. — 6) Opere t. IX. p. 109.

Cosmo I. das purificirende Messer legen lassen. Auch von Salviati's schätzenswerthem Sprachreinigungswerke in zwei Quartbänden: „Fingerzeige über die toscanische Sprache“[1]) konnte, italienischen Kritikern zufolge, mindestens Ein Band exstirpirt werden. Salviati's Hauptverdienst bleibt aber die Gründung der Accademia della Crusca, einer Abzweigung der Accademia Fiorentina, deren Stiftungszweck: Pflege und Förderung der Poesie des Petrarca und Dante und der platonischen Philosophie, eine solche Ausschliesslichkeit gewann, und bis zu einem solchen Vergötterungscultus gediehen war, dass mehrere Mitglieder der Accad. Fiorentina in einen besondern Verein zusammentraten, der sich in einen förmlichen schismatischen Gegensatz zu der Fiorentina stellte. Dem Platonismus der Fiorentina setzte die abtrünnige Gesellschaft einen entschiedenen Epikureismus entgegen. Alsbald hatte der üppige Garten, den die Secessionisten zum Versammlungsort gewählt, sich in den Zaubergarten der Alcina oder Armida, verwandelt, wo die Vereinsgenossen sich nach den Statuten jener berühmten Akademiker constituirten, welche in Circe's Garten sich selber in die Häute hineinstudirten, woraus, sobald diese die Gestalt von Folianten angenommen, alle späteren Akademiker ihren Anspruchstitel auf Sitz, Stimme und Zuckerwasser in gelehrten Körperschaften schöpften. Noch hatte aber die junge Akademie keinen eigenen Namen, und trug vorläufig den provisorischen Gattungsnamen: Accademia degli Stravizzi, „Akademie der Schmausgelage“ und der ägyptischen Fleischtöpfe. Da trat unser Lionardo Salviati reformatorisch dazwischen. Er führte der akademischen Zechbruderschaft das Erspriessliche einer Verbindung des Nützlichen mit dem Angenehmen zu Gemüthe, und bewog sie aus Gründen eines zweckmässigern Genusses und Wohllebens den Studir-, Schreib- und Büchertisch abwechselnd zum Tischlein-deck-dich zu zaubern, und aus geschmackvoll gelehrten Abhandlungen und akademischen Vorträgen den Vorschmack lucullischer Tafelfreuden zu kosten. Zweihundert Jahre früher hatte bereits unser Till Eulenspiegel mit dem besten Erfolge einen ähnlichen Versuch gemacht, um seinem Esel Geschmack an ge-

1) Avvertimenti della lingua sopra il Decamerone. 2 vol. 4to. Venezia & Firenze 1584—86.

lehrten Studien beizubringen, indem er Hafer zwischen die Blätter eines grossen Folianten streute, den er dem Esel vorlegte. Der Esel schlug das Buch sogleich auf mit der Lernbegier eines vielversprechenden Jüngers. Bald las er darin so geläufig und so eifrig, dass er von dem Folianten gar nicht wegzubringen war und Eulenspiegel mit dem Hafer einhalten musste, damit sich der Esel nicht überstudire. Der aber war immer wieder bei seinem Folianten, und konnte sich nicht satt an ihm lesen, und suchte, nachdem er den Hafer auswendig gelernt, nach verborgener Weisheit in den sibyllinischen Blättern. Er verschlang sie förmlich, bis er den Folianten ganz und gar in succum et sanguinem verwandelt hatte. Die Augen, die Eulenspiegel machte, als er seinen Schüler dem Lehrer über Nacht gleichsam über den Kopf gewachsen fand; als er in seinem Esel einen Realgelehrten, einen an concreten Studien geschulten Naturforscher, einen Realisten der Wissenschaft mit einem Wort, vor sich stehen sah, für den es keine sieben Siegel giebt, die er nicht mit dem Buche zugleich verdaut.

Eine ähnliche realistische Tendenz verfolgte Lionardo Salviati, indem er der jungen Zweigakademie der Fiorentina, mit deren transcendent-idealem Petrarchismus und Platonismus dieselbe gebrochen hatte[1]), um sich dem entgegengesetzten Extrem, dem unbedingten Epikureismus, in die Arme zu werfen, eine aufs Praktische und Gemeinnützliche hingewandte Richtung gab. Denn im praktischen Epikureismus, in grundsätzlicher, einzig von Nützlichkeitszwecken bestimmter und geleiteter Genusssucht besteht eben das realistische Bestreben, Tichten und Trachten, in Kunst und Wissenschaft: das Palladium und Labarum auch unserer Zeit; ihr fleischgewordener Gott; ihr Zeichen, in dem sie siegt. Salviati's reformatorische Initiative bezeichnet daher einen Wendepunkt in der italienischen Literatur des 16. Jahrh., eine Umschwungsrichtung aus der mittelalterlichen Nachdichtungs-Romantik in die industrielle Praxis des modernen Geistes und zeigt denn auch einen unserem Zeitcharakter wahlverwandtschaft-

1) Wie etwa die ascetische Akademie des Königs von Navarra in Shakspeare's Lustspiel, Verlorene Liebesmüh, mit ihren Statuten bricht, im Zwecke einer ethisch-socialen Büssungsidee freilich, die erst in jene pedantischen Mehlstudien den Sauerteig hineinwirkt, welcher sie zum Brod des Lebens säuert.

lichen Zug; möchte gleich der von Salviati ausgegangene Anstoss, um von andern Gegenwirkungen zu schweigen, an dem klimatischen Hange dieses Volkes zu einem pittoresken dolce far niente, oder doch zu einer Behandlung des Lebens als eines heitern Festspiels und Carnevals, sich gebrochen haben und stumpf abgeprallt seyn. Bis ins Kleinste hinein, bis auf Namen und Embleme seiner von ihm organisirten Akademie, suchte Salviati diese Richtung aufs Praktischnützliche, Fruchtbringende, auf das Zweckdienliche, das Sachlich-Greifbare[1]), zu kennzeichnen und zu bekunden. Accademia de la Crusca taufte er seine literarische Genossenschaft, „Kleien-Akademie", mit Hinzielung, einmal: auf das Allergemeinnützlichste schlechthin, das Mark der Männer, die Brodfrucht, das Brodmehl, wovon selbst die Spreu und Kleie (crusca) für die Akademiker in Circe's Garten Nectar und Ambrosia war. Dann aber auch im Hinblick auf den Hauptzweck: den Weizen von der Spreu, die Kleie vom Mehl, zu sondern; namentlich in Bezug auf Sichtung der Sprache und Wortformen: das Hauptgeschäft der Accademia della Crusca, daher auch Academia Furfuratorum, Akademie der Bekleieten genannt, aus welchem jenes weltbekannte, monumentale Wörterbuch, das Dizionario oder Vocabulario della Crusca hervorgegangen: die kolossale Dreschtenne und Worfelanstalt, Sieb und Schwinge, gleichzeitig Speicher und Kornkammer der italienischen Sprache; und nicht minder auch die Spreugrube und der Kleienkasten für alles Wörterhäcksel, all die Wusthaufen, zusammengeschrotet vom Weisheitszahn des ständigen Secretärs jeder Academia Furfuratorum: des Kornwurms der Wortformen, Idiotismen und Redensarten:

— Menschliche Werke verschwinden,
Und es bestände der Worte Gehalt und Bedeutung für immer?
Manches ersteht der gesunkenen Wörter von Neuem; es sinken
Andre dahin, die jetzt noch in Geltung, will es der Brauch so,
Welchem gebühret das Recht, die Richtschnur und Regel des Ausdrucks.[2])

1) Che cose fatte in sul saldo si mettessero in luce. „Dass nur Solches geschrieben werde, und ans Licht trete, was einen sachlichen Zweck hat." Fragmente aus dem Tagebuch (Diario) eines gewissen Tito, von Bissoni in seinem Leben des Lasca angeführt.

2) — Mortalia facta peribant,
Nedum sermonum stet honos et gratia vivax.

Die Namen der Mitglieder der Crusca entsprechen ihrer Wörtermühle und gelehrten Mehlgesellschaft. Da gab es Mehlgraupler (Gremolati), Mehlbeutler (Rimenati), Mehlsäckler (Insaccati), Mehlschrotler (Ingratuggiati). Salviati selbst nannte sich Infarinato, der Eingemehlte. Der Schulstaub hatte sich in Mehlstaub verwandelt und die Köpfe stäubten Mehl von sich, zwei Jahrhunderte vor Erfindung des Puders. Umgestürzte Mehlbutten (gerle) dienten den Mitgliedern als Sessel, und drei Mühlsteine bildeten den curulischen Stuhl des Präsidenten oder Arciconsolo. Die ganze Akademie konnte als eine Körperschaft von sprachgelehrten Mehl-Harlekins, oder Pierrot's erscheinen, von Pierrot-Pedanten. Salviati's erstes Dreschopfer war der arme Tasso. Streitschriften fielen auf dessen „befreites Jerusalem" mit der Schwere und dem Schwunggewicht von Dreschkolben, um nicht zu sagen, von Dreschflegeln. Wie viel Centner von dieser Kleie mögen als Ballast auf der Schwermuth des unglücklichen Dichters gelastet, und das Versinken seines edlen Geistes in unheilbaren Trübsinn mitverschuldet haben! Der Arciconsolo Salviati verdiente, dass sich ihm die drei Mühlsteine seines curulischen Sessels an seinen Arciconsular'schen festgehängt, und selbigen in eine demgemässe Schüssel voll heissen Mehlbreis versenkt hätten, dort wo sie am tiefsten ist. O kläglicher Anblick, wenn die Mehlwürmer über die Nachtigall herfallen, um sie zu verspeisen!

Salviati's Komödie, Il Granchio, dürfen wir aber seine Feindseligkeit gegen Tasso nicht entgelten lassen. Dieser Krebs ist ein Fortschritt der italienischen Komödie nach einer Seite hin; insofern nämlich der Schwerpunkt der Intriguen-Katastrophe aus der äusserlichen Verkettung von Zufallsbegegnissen in die handelnden Personen selber fällt. Die Intriguen werden sämmtlich zu Schanden, und daraus eben entspringt der glückliche Ausgang. Eine solche Auflösung der Intrigue in einen ihr unerwarteten Erfolg bringt allein die kunstgerechte Katastrophe einer Komödien-Intrigue zu Wege. Die Komödie des Terenz erstrebt auch einen Fehlschlag der Intrigue; muss aber doch ein ganz äusserliches Incidenz stets noch eingreifen lassen, um eine Lösung der

¹ Multa renascentur, quae jam cecidere, cadentque
Quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus,
Quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi. Hor. Ars 6. v. 68 ff.

Spannungen zu bewirken; abgesehen von den wiederholten Fehlversuchen und Ansätzen zu neuen Finten, aus falscher Berechnung oder Ungeschicklichkeit des Ränkespinners, wie des Sklaven Syrus z. B. im „Selbstquäler." In Salviati's Komödie führt der Intriguant Granchio seine Anschläge bündig und mit der zuversichtlichsten Schlauheit durch. Granchio ist das Haupt gleichsam all der Sklaven, Diener, Gelegenheitsmacher, Rathgeber, Unterhändler, und wie die Schalksknechte der römisch-italienischen Gauner-Komödie des 16. Jahrh. noch heissen. Granchio hat die Täuschungs- und Schelmen-Künste seiner Genossen zur Kunst erhoben, auf Handwerksprincipien gegründet und zu einem festen System ausgebildet, als dessen Hauptrepräsentanten und Propagandisten die italienische Komödie des 17. Jahrh., gleich an der Schwelle desselben, den Astrologo des Neapolitaners Giov. Batt. dalla Porta uns zeigen wird. Wenn jene Gesellen aus angeborenem Instinct intriguiren, aus Lust und Behagen an Lug und Trug, und meist im Nutzen ihrer Patrone mit Preisgabe ihrer eigenen Person, um ein kümmerliches Entgelt, ein Mittagsessen, ein neues Wams, ein Paar Schuhe: so knüpft Granchio, unser Meister Krebs, seine Schlingen mit der Ueberlegenheit eines geschulten, in grundsätzlicher Schlechtigkeit erstarkten Selbstbewusstseyns: Granchio ist der Vorläufer des Vautrin, vielleicht gar die Modellpuppe zu Jago, dem Florentiner, den sein Dichter aus der Komödien-Intriguen-Schule der Florentinischen, von Machiavelli aufs politische Gebiet übertragenen, systematischen Frevelsucht, aus Schlechtigkeitskitzel und Bosheitswollust, in die Tragödie verpflanzte mit der culturgeschichtlich-tiefen Absicht, in Bezug auf poetisch-tragische Katharsis, womit der grosse florentinische Staatssecretär, im Interesse der politischen Katharsis, seinen Principe schrieb. Granchio erscheint als ein Jago der gemeinen Komödienintrigue; der lumpigen Ränke, der kleinen Hundsföttereien, der Fallstricke als Galgenstricke. Granchio ist der Jago des niedrigsten Genre's; das Schmarotzerinsect gleichsam in der schmutzigen Haus- und Familienwäsche, dessen wahre Beschaffenheit und innere Structur sich erst auf dem Objectivträger der grossen Actionspolitik, in der Beleuchtung der tragischen oder geschichtspolitischen Schauapparate, offenbart: dort als ein Jago der Tragödie; hier als ein Principe; ein Tiberius, Borgia, und sonst

ein cäsarischer Schuft im Vergrösserungsstyl, oder als Einer ihrer Räthe, Unterhändler, Kuppler, Minister; ein Tigellinus, ein Sejanus, ein Alberoni, ein Dubois, ein Walpole, ein Talleyrand, ein — wer will, wer kann sie alle nennen, die Meister Krebse, oder Meister Flöhe, von der Taille des „Junkers“ in Goethe's Flohlied: „In Sammet und in Seide, Hatte Bänder auf dem Kleide, Hatt' auch ein Kreuz daran, Und war sogleich Minister, Und hatt' einen grossen Stern“ . . . Wer mag sie alle nennen, will er anders nicht von ihnen gestochen werden, geplagt und genagt — die „grosssen Thiere“ alle? Die ihre kolossale, im Vergleich zu den Komödien-Schelmen schreckhafte Gestalt nicht ihrer wirklichen Grösse, sondern der phantomenhaften Vergrösserung des tagesgeschichtlichen oder poetischen Ocularglases verdanken. Die Schmarotzerinsecten der Haus- und Hofpolitik sind um kein Haar grösser, als die der schmutzigen Haus- und Familienwäsche. Die Granchio's der Gauner-Kuppler-Komödie, und die Granchio's der Geschichte und Geschichtstragödie sind dieselben Producte einer unfreiwilligen Zeugung aus den Sägespänen der Spucknäpfe; ihre Grössenverschiedenheit beruht blos auf optischer Täuschung, und das imponirende Ansehen giebt ihnen einzig und allein die Beleuchtung, in welcher sie unter dem Sonnenmikroskop der Tagesgeschichten oder des poetischen Humors erscheinen. Salviati's Meister Krebs bleibt die Grundfigur aller Krebse; wie ihr Wahlspruch durch alle Wandlungen sich gleich bleibt: ihr Partei- und Schlagwort: Der schlechte Zweck heiligt selbst die guten Mittel; wie ihr Vorwärts aller Orten durch Dick und Dünn, durch den zähesten Morast von Niedertracht, auf ihre Beute, das Leichenfutter verwesender Vorrechte, lossteuert. Behufs Erreichung dieses Zieles machen die Krebse der Komödien- und Staatsaction auch alle Metamorphosen der naturgeschichtlichen Krebse durch. Wie letztere, nach Plinius, verwandeln sich auch jene in einem Aufguss von Blut und Eisenspänen in Skorpione; werden aber auch wie die natürlichen Krebse, Rothe, sobald es ihnen heiss über den Buckel läuft, ihr Kessel Blasen wirft, und ihnen das Feuer auf die Nägel brennt. Salviati's Granchio spricht denn auch diese Wesensgemeinschaft mit seinen Berufsgenossen, den Staatskrebsen, dem Fortunio gegenüber, als dessen Consiliere, „Rathgeber“, Granchio bezeichnet wird, in den Worten aus:

Kurzum, Fortunio, ich darf mich all'
Der noblen Eigenschaften rühmen, die
Den Krebs, den wirklichen, auszeichnen; doch
In solcher Steigerung an Trefflichkeit,
Dass die Benennung: Walfisch-Krebs, als sey ich
Der Walfisch gleichsam unter Krebsen, mir
Mit Recht gebührt.[1])

Fortunio ist der Sohn eines alten, von Venedig nach Florenz übergesiedelten Kaufmanns, Duti, der ihn aus Venedig zu sich berief, um den jungen Mann in sein Geschäft einzuweihen. Fortunio's erstes Geschäft in Florenz ist: sich in Clarice, die Stieftochter eines reichen, vornehmen florentiner Bürgers, Namens Vanni, zu verlieben. Der alte Duti, der diese Liebelei alsbald bemerkt, schickt seinen Fortunio, aus Scheu, als Fremder von geringem Vermögen, in Verwickelungen mit dem reichen Florentiner zu gerathen, ohne Weiteres nach Venedig zurück. Granchio wäre nicht Granchio, und nicht Fortunio's Rathgeber, wenn er sich eine Liebesintrigue, die zwei Familien in Hader und Verwirrung zu versetzen geeignet scheint, entgehen liesse. Er behält daher seinen Schutzbefohlenen zurück, lässt den alten Duti im Glauben, der Sohn sey abgereist, und hält den Fortunio in seiner Wohnung verborgen, bis derselbe, als Ehrenkränker von Vanni's Haus und Tochter, sich wieder öffentlich würde zeigen; das durch heimliche List und Ueberraschung verführte Mädchen dem Stiefvater, mit dem Messer an der Kehle, womit er ihm die Ehre abgeschnitten, würde abtrotzen können, und seinem eigenen Vater, dem alten Duti, vor Scham und Verdruss, das graue Haar ganz weiss würde bleichen können. In diesem Falle hätte Granchio auf die Sporteln einer fetten Mitgift die nächsten berechtigten Ansprüche. Mislingt die Eroberung des Mädchens durch Erstürmung mittelst Strickleiter, und reitet er den jungen Mann in die Patsche und sich mit: so ist Granchio Krebs genug, um einen

1) — In summa io ho, Fortunio,
Tutte le qualità vere, e distinte
Del Granchio appunto; ma in grado sì,
Tra i granchi eccellente, ch' e' me nè
Venuto degnamente dopo questo
Secondo nome di Balena; quasi
Ch' io sia proprio tra i granchi una balena.

ehrenvollen Rückzug anzutreten und sich den Rücken zu decken. Kommt's zum Aeussersten, zu Stäupung, Brandmark, Galeere oder Galgen, wird Granchio auch seinen Heldenstamm nicht zu verläugnen wissen, und nicht aus der Art seiner neun Brüder schlagen, mit deren Gebeinen, wie Granchio ihnen nachrühmt, die Winde und die Raben Knöchelchen spielten. Unter allen Umständen, und wie der Spass immer ablaufen mag: so hat Granchio doch seine Freude daran — Lohnes genug für eine so uneigennützige Seele, die das Schlechte thut, um der Sache willen.

Zu dem Zwecke setzt sich Granchio mit der Amme der Clarice in Einverständniss; verspricht ihr als Sündengeld 30 Goldgulden, von Fortunio, und als Unterpfand, bis die Auszahlung erfolgt, einen buchstäblichen Kuppelpelz; den Pelz nämlich, den Fortunio seinem Vater, Duti, entwenden, und den er, Granchio, ihr selbst zustellen wird. Während Granchio mit Fortunio den nächtlichen Besuch bei Clarice bespricht, schleicht Einer von der Zunft heran, der Einsteiger Garpigna, schlechtweg Garpigna Ladro genannt. Garpigna der Dieb, von dem Granchio die Strickleiter geborgt, und der sie nun zurückfordern kommt, da er sie selbst dringend braucht. Granchio hatte gerade seiner in Ehren gedacht, und schildert ihn dem Fortunio als einen Künstler von Fach. Fortunio fragt, was das für eine Kunst sey. Granchio: „Er lebt von seiner Industrie." — Fortunio. „Kaufmann also?" — Granch. „Nicht doch. Er stiehlt. Bei Nacht treibt er das Diebsgeschäft; Tagüber beschäftigt er sich mit literarischen Gegenständen." — Fortun. „Fälschen von Handschriften, wie?" — Gran. „Warum nicht gar. Mit literarischen Gegenständen sag' ich; Poesie, Astrologie, und andern ähnlichen schönwissenschaftlichen Studien. . . . Der Mann vertheilt seine Studien der Art, dass die beiden Beschäftigungen sich gegenseitig nicht stören." [1])

1) Fort. Che arte
E' questa sua? — Granch. Vive d'industria. — Fort. Che?
E' mercante? — Gr. Niente;
Ruba. — La notte usa d'andar rubando,
Il giorno attende a lettere. — For. A falsari
Scritture, forse. — Gr. Io dico pure a lettere
Di Poesia, d'Astrologia, e d'altre
Simil Galanterie

Granchio kommt auf Fortunio's Nachtbesuch bei Clarice zurück. Der unbemerkte Grapigna legt sich auf's Horchen; meint, es gelte einen Einbruch mit Hülfe seiner Strickleiter und merkt sich die beschriebene Localität. Nun wird ihn Granchio gewahr; ändert augenblicklich seinen Angriffsplan, um den Horcher auf's Glatteis zu führen; spricht von einem Einbruch bei Vanni; von einem Kästchen voll Juwelen, und bestimmt eine falsche Stunde zum Einsteigen. Fortunio versteht kein Wort; desto besser glaubt Grapigna zu verstehen; nimmt sich vor, zwei Stunden früher auf dem Platze zu seyn, und das Geschäft allein abzumachen — und verschwindet. Fortunio, noch ganz verblüfft, erhält nun Aufschluss von Granchio. Der dupirte Grapigna soll ihm den Vanni, welchen Granchio von einem bei ihm beabsichtigten Einbruch zuvor in Kenntniss gesetzt haben wird, auf dem Anstand am Hintergebäude des Hauses, wo Grapigna operiren wird, festhalten, während Fortunio im Vordergebäude bei Clarice einsteigt. Um sich beim stundenlangen Auflauern auf den Dieb vor der Nachtkälte zu schützen, soll der alte Vanni von der Amme den Pelz erhalten, den ihr Granchio, angeblich Reinigungshalber, in Vanni's Beiseyn zustellen würde. Granchio denkt sich den Pelz von Vanni zurückgeben zu lassen, und die Amme um ihren Sündenlohn zu prellen. Nicht blos über die Köpfe, über die Leiber ihrer Helfershelfer, Standes- und Parteigenossen hinweg, einen Coup auszuführen, das ist so eins von den Gaunerstückchen der Granchio's, der kleinen, wie der grossen.

Der Weg durchs Fenster ist aufgegeben: Fortunio wird seiner Clarice von der Amme zugeführt werden. Er harrt mit schwärmerischer Ungeduld auf das Erscheinen der Amme. Seine Liebessprache sticht gar seltsam gegen die Motive, Zwecke und Mittel der Komödie ab. Er schwärmt in Liebesgefühlen wie ein Romeo in einer Bagno-Atmosphäre:

> O Nacht, Tag meines Lebens, Leben meines
> Holdsel'gen Lichtes! Meiner Finsterniss
> Erhellung! Dass du, endlich doch, o Sonne,

> ... Costui dispensa
> Le sue ore di sorte; si che l'una
> Profession non gl' impedisce l'altra. I. Sc. 3.

Erlöschen möchtest, und für immerdar,
Damit mir diese Nacht verewigen könnte
Ohn' Aufhör, endlos, meines Lebens Glück![1])

Granchio ironisirt die Stimmung:

Ich biet' es
Dem Einzigen, dem Tibaldeo, biet' es
Anakreon, dem Serafino und
Altissimo![2])

Es fehlt dem Granchio für die Situation nur der Humor, das Gemüth, der Seelenadel, die Biederkeit — es fehlt ihm nur Mercutio's Poesie des Humors zur Berechtigung, um über die Poesie lyrischer Liebesüberschwenglichkeit wie Mercutio zu spotten. Ein schlechter Kerl kann auch keinen Humor haben. „Grundehrlich" heisst auch der Geist des Humors. Die Komik der schuftigen Intrigue bringt es höchstens zum Galgenhumor. Der Humorist in Falstaff ist sein Dichter, dessen Barmherzigkeit die Sonne der Poesie scheinen lässt über Gute und Böse, und dessen Liebesfülle mit ihrem Gnadenlicht selbst einen solchen fetten Dünghaufen wie Falstaff vergoldet. Der Humor liegt also in der alles in Gold verwandelnden Macht der poetischen Kunst, nicht in dem Misthaufen. Ein eigentlich humoristischer Charakter ist Falstaff nicht, aber Mercutio ist es; ein Humorist durch Herz und Gemüth;

1) Fort. . . . O notte
Giorno della mia vita! vita della
Beata luce mia! disgombramento,
Di tutte le mie tenebre! O sole,
Perchè non sei tu spento in eterno?
Affinchè questa notte, divenendone
Perpetua, con la sua perpetuanza
Venga a perpetuar perpetuamente
Il mio bene? (III. Sc. 2.)

Julia. „Hinab, du flammenhufiges Gespann,
Zu Phoebus Wohnung! . . .
Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht! . . .
Komm, milde, liebevolle Nacht! . . .
(Rom. u. Jul. III. Sc. 2.)

2) Io ne disgrazio
L'Unico (Aretino), e 'l Tibaldeo, non ch e 'l Ceo
E 'l Serafino, e l'Altissimo. (Lauter Liebesdichter.)

durch die treue Seele, die Poesie der Gesinnung. Und Falstaff ist noch lange kein schlechter Kerl; vielmehr so viel ehrliche Haut, um „ein Sack voll Humorn“ zu seyn; eine humoristische Figur, aber kein Humorist von Charakter, wie Mercutio, Heinrich Percy, Faulconbridge. Dazu muss man das Herz auf dem rechten Flecke haben; einen ernsten Gemüthskern. Ernsthaft in Falstaff ist aber nur seine Feigheit. Doch steckt auch diese mehr in seinem Fette, in seinem liederlichen Wanst, der, wie jede Schranke, so auch den Gürtel sprengt. Die Feigheit ist ihm nicht angeboren; er hat sich dieselbe angeschlemmt. Wär er magerer: Prinz Heinrich wäre Cäsar genug, um ihn nicht zu hänseln, wie er mit dem Fettklumpen spielt, unserem Herrgott ins Handwerk pfuschend, der den Leviathan schuf, um mit ihm zu scherzen. Falstaff's Feigheit ist die Nemesis seiner lasterhaft-dicken Corpulenz. Sein Wanst ist das Gewissen, das ihn feige macht. So tief steckt in Shakspeare's komischsten Figuren die Gewissensfrage; ihnen unbewusst, aber mit vollem Bewusstseyn der ethischen Absicht von Seiten des Dichters. Ohne diese vermag selbst ein Dichter von humoristischer Begabung keine humoristische Figur von poetischem Werthe zu schaffen; geschweige einen humoristischen Charakter. Einige spermatische Fäden zu solchen mochte Shakspeare in der italienischen Komödie seines Jahrhunderts vorfinden; ja Motive, Situationen, aus diesen Komödien in seine Tragödien verpflanzen, wo sie gleichsam erst zu ihrem Verständniss kommen.

Unmittelbar bevor Grapigna an sein Werk schreitet, lässt er folgenden Monolog vernehmen:

Was ich erblicke, höre, spüre, Alles
Erweckt mir Schaudern. Ueberall seh ich
Nur Kerker, Häscher, Galgen. Jeder Schatten
Macht mich wie Espenlaub erzittern, als
Ob ich den Schergen vor mir sähe. Hör' ich
Nur eine Mücke summen, fahr' ich gleich
Vor Schreck zusammen, und ich mein', es sey
Der Richthof, der von meinem Treiben flüstert,
Vielleicht berathend, wie ich sey zu fangen.
Berührt ein Strohhalm meinen Fuss zufällig,
Durchzuckt und schüttelt's mich, als sey's ein Fallstrick,
Den mir die Herren vom Gericht gelegt,

Um mich zu fahn. Traun, wer die Kunst erfand,
Vom Raub zu leben und nach fremdem Gut
Zu schnappen, war gewiss ein grosser Geist
Und von erfindrischem Genie; doch wagt' er
Zu weit auch sich hinaus auf ein gar stürmisch
Gefahrvoll Meer — wie jener Busbaccon
Dall' Aquila schon sang, ein wackrer Schnapphahn
Und Dichter ersten Rangs in unsrer Zeit.
Doch still! das Pförtchen dieses Hauses hör'
Ich öffnen — 's ist der Bursche, der die Nacht,
Da Alles schläft, durchschwärmen will. — So ist es.
Er schliesst die Thür ab. — Auf, hier gilt's,
Nicht säumen; frisch an's Werk, eh' er zurückkehrt.[1])

1) Grapigna ladro.
Ciò ch' io veggo, ciò ch' io odo, ciò ch' io
Sento, mi fa raccapricciare. Ogni
Cosa mi par prigione, mi par birri,
Mi par forche. Io non so ch' io m' abbia più
Del solito. S' io veggo un ombra, io tremo
Come una foglia, e vo tutto sozzopra;
Parendomi ch' è sia 'l bargel: s' io odo
Ronzare una zanzara, io mi rimescolo
Tutto quanto, e mi pare che non debba
Potere essere altro che la corte,
Che bisbigli tra se del fatto mio;
Consigliandosi forse come debba
Menarmene. Se ei mi s'attraversa
Un fil di paglia pur tra' piedi, subito
Mi riscuoto, e lo stimo un laccio tesomi
Dalla famiglia pur per arrestarmi.
In fatti chi trovò prima questa arte
Del vivere alla busca, e questa bella
Industria del far suo quel d'altrui;
Se non si può negar, che fusse uom d'alto
Ingegno, e vigilante, e sollecito;
Convien dir, ch' egli tentò mare multo
Pericoloso. Cosi lasciò gia
Scritto cantando Busbaccon dall' Aquila
Truffatore, e poeta a i nostri tempi
Sovrano. Ma oimè! la porta appunto
Di questa casa s'apre. Egli è 'l ragazzo,
Che debbe andare in volta a frugnolo,
Sentendo ognuno addormentato. Sì.

Die italienischen Tragödien sammt und sonders werden uns keinen Monolog zu bieten haben, der die bleiche Farbe der Gewissensangst so zur Schau trägt, wie dieser Komödien-Monolog in dem Munde eines gemeinen Verbrechers, gesprochen vor der That. Wir kennen nur Einen Monolog, der diese Situation und Stimmung ins Heroisch-Tragische erhebt, und, markdurchschaudernd, poetisch läutert: Macbeth's Monolog vor dem Morde.

Die Amme kommt händeringend: die Thür des Zimmers, worin Fortunio und Clarice ihr Schäferstündchen abhalten, ist ins Schloss gefallen; das Schloss, das berüchtigte, saracenische Schloss, das so oft ins Getriebe der italienischen Komödie mit seinem Schnepper eingreift. Den Schlüssel dazu hat Vanni. Fanticchio, der Hausbursche, muss eiligst nach dem Schlosser laufen. Unheil über Unheil: Amme Petronella hört schon die gellende Stimme des alten Vanni, der nach dem Diebe schreit. Vanni, mit seinem Agenten Tofano, auf dem ihnen von Granchio angewiesenen Posten, hat den Grapigna aus dem Fenster springen sehen; schlägt Lärm, fällt über das Bündel, das Grapigna weggeworfen. Tofano, aus dem Hause zurück, erzählt ihm von einem zweiten Diebe, der bei Clarice eingeschlossen. Vom Lärm aufgeschreckt, eilt Nachbar Duti mit der Laterne in sein Waarenlager; durchsucht seine Schränke, vermisst den Pelz und rennt zu Granchio hinüber. Dieser hat die von Angst umhergejagte Amme in seine Wohnung aufgenommen; lügt dem Duti die Haut voll: was für Missgeschicke alles und Verwickelungen mit den Zollbeamten, Sbirren und Gerichten Fortunio's Abreise nach Venedig verhindert. Wie Fortunio einem Dieb, den er mit Duti's Pelz laufen sah, nachlief, ihn über Vanni's Gartenmauer bis hinein in Vanni's Haus verfolgte, wo Fortunio, als verdächtig wegen der Clarice, festgehalten und eingesperrt, Gefahr läuft, das Schicksal von Terenzens Eunuch in derselben Situation zu erfahren. Granchio rathet zu gewaltsamer Befreiung. Duti will's bei Vanni mit Güte versuchen; sucht ihn auf, sieht ihn in seinem Pelz; ver-

Sì, dappoi ch' e 'lo serra, non può essere
Altrimenti. Orsù qui non è da stare
A perder tempo: meglio è gettarme alla
Impresa, mentre che egli sta fuora.

langt Sohn und Pelz zurück. Vanni will beiden auf den Pelz kommen, dem Vater und dem Sohn. Fortunio soll zum letzten Mal Fortunio gewesen seyn; er werde ihn zum Infortunio machen[1]) und Duti's Pelz kenne er so wenig als ihn selbst, sey aber bereit, ihm denselben zu waschen. Die hadernden Alten vereinigen sich endlich dahin, dass sie beide über den Schlosser herfallen, den Vanni's Bursche, wegen des saracenischen Schlüssellochs, bestellt, und der nun seine Dietriche probirt. Vanni und Duti halten ihn Jeder für seinen Dieb. Der Schlosser wirft beide zu Boden und entspringt.

Granchio, dessen Beruf für die hohe Galgenpolitik sich durch Unerschöpflichkeit in Erfindung neuer Intriguen immer glänzender bewährt, sucht den Duti für den Anschlag zu gewinnen: den Vanni, mit Hülfe eines Gauners, der die erforderlichen Beweise, Trauung und Schriftstücke beibrächte, zum natürlichen Vater von Fortunio zu machen. Der ehrliche Duti sträubt sich gegen den Trug, und will sich erst die Sache überlegen. Vanni, der mit Tofano das Gespräch behorcht, untergräbt die Mine mit einer tiefern: indem er dem Duti, als einziges Ausgleichungsmittel, zur Wiederherstellung seiner beleidigten Familienehre, die Anerbietung macht, den Fortunio für seinen rechtmässigen Sohn aus erster Ehe auszugeben, der ihm als Kind geraubt worden und den er nun mit seiner Stieftochter Clarice, die ihm seine zweite Frau zugebracht, vermählen wolle. Die Rache, die sich Vanni im Stillen vorbehält, besteht darin, dass er, nachdem seine Ehre vor der Welt in beabsichtigter Weise würde gesühnt worden seyn, den Fortunio an einen sichern Ort würde bringen lassen, wo derselbe in ewiger Haft verbliebe, für die Welt verschollen. Der Anschlag ist um kein Haar besser oder schlechter und lustspielgemässer, als die meisten Anschläge in diesen Komödien, aber das Katastrophenmotiv, das Salviati daraus entwickelt, ist besser, dramatisch-berechtigter, als das letzte Wort, das in der Regel eine Zufallswendung in diesen Komödien behält. Duti geht nämlich auf die Verabredung ein, zu erklären, dass er den Fortunio von einem Türken erhalten. Als diesen Türken würde sich Vanni zu erkennen geben, was er mit gutem Gewissen darf,

1) Lo 'nfortunio ch' e 's 'è andato cercando.

da Vanni wirklich, während er als Geächteter in der Verbannung lebte, unter der Maske eines Türken, Mustaffa, in Venedig Handelsgeschäfte trieb. Das dramatische und theatralisch Wirksame dieses Motivs liegt nun in dem Umstande, dass jenes Vorgeben unter der Verabredung zur Thatsache wird, indem Duti wirklich einem Türken in Venedig den schönen Knaben, um das Kind christlich zu erziehen, geraubt hatte, und dieser Türke, Mustapha, nun als Vanni vor ihm steht. Die sich steigernde Gereiztheit des Vanni, im Verhältniss als Duti, beim Eingehen auf den Plan, sich verblüfft zeigt, bis beide gegensätzlich zu einander gestimmte Alten sich in das freudigste Schlussergebniss hineinärgern, ist ein Meisterzug und darf als eine würdige Vorstudie für ähnliche Katastrophen-Intriguen der französischen Komödie aus Scribe's Schule bezeichnet werden. Dabei ist die Scene auch in schauspielerischer Rücksicht durch das Gebärdenspiel von Bedeutung, das die Situation der beiden Alten von selbst entwickelt und dem Entsprechendes nicht leicht eine andere Abschlussscene in dem Bereiche der italienischen Findlingskomödie entgegensetzen möchte. Die Vaterwonne des alten Vanni schüttet ihr Füllhorn auch über die Unheilstifter, über Granchio, die Amme, aus, inkraft des Sühnrechtes der Freude, wonach allen Sündern vergeben wird, selbst jenem Intriguengeiste, der das Böse will und das Gute schafft. Grapigna's Monolog und die Knotenlösung weist dem Granchio des Salviati in der Geschichte des Drama's eine höhere Stelle an, als die Komödie, ihrem Lustspielwerthe nach, verdient. —

Doch nun ist es Zeit, dass auch wir zu einem Abschlusse gelangen. Denn gesetzt, ein solcher Band vereinigte mit dem Umfang eines Walfisches den Alles verschlingenden Rachen eines Hayes; so gäbe es doch auch für ihn einen Sättigungspunkt, über welchen hinaus er keinen Propheten, selbst keinen von Grösse eines Härings, verschlingen könnte. Wir wollen desshalb die Schwärme von rückständigen italienischen Commedie aus dieser Zeit, worunter zum Glück kein einziger Prophet, an uns vorüberziehen lassen, und sie künftigen Häringsfischern zum Einsalzen und Einpökeln anheimgeben. Die vereinzelten Nachzügler, die sich noch herandrängen, und unserem Ungethüm um den Bart gehen, damit er sie aufnehme, mögen ihr vergebliches Spiel ein

paar Augenblicke treiben. Sollte ihm Einer oder der Andere unversehens durch die Barten ins Maul schlüpfen, wird ihn das Ungeheuer von vornherein für einen Propheten halten und unverschlungen ausspeien. Das geschieht gleich mit Salviati's zweiter Commedia:

La Spina (Dorn),

von einem Mädchen im Stücke so genannt, die aber kein Dornröschen; worin der „bemehlte" Kleien-Akademiker einen ähnlichen Versuch anstellt wie in seinem Granchio: nämlich ein in der Regel als ausserscenisches Novellenincidenz von der Findlingskomödie behandeltes Motiv in das dramatische Getriebe selbst aufzunehmen, und als Intriguenmoment zu verwenden. Dieses novellistische Motiv ist die Parteifehde, die, seit den geschichtlichen Kämpfen zwischen Guelphen und Ghibellinen, sich durch das italienische Familienleben fortspann, und Familien-Wirren zur Folge hatte, die von der italienischen Findlings- und Novellenkomödie zu den abenteuerlichsten, ganz äusserlichen Knotenschürzungen und Lösungen verwickelt wurden. Unser kundiger, mit Mehl von geriebenen Semmeln bestreuter akademischer Komödienbäcker hat nun, wie im Granchio den Türken, in seiner Commedia La Spina, auch das Guelphen- und Ghibellinen-Motiv ins Innere der Komödienfabel geschickt hineingearbeitet, so zu sagen, hineingeknetet, indem er zwei Abenteurern, als falschen Guelphen, (Guelfo finto) und falschen Ghibellinen (Ghibellino finto) ihre Anschläge auf das Erbe und auf die Hand der Spina derart durcheinanderschlingen und kreuzen lässt, dass sie mit gegenseitig einander abgerungenen und ausgetauschten Parteinamen, wie Hamlet und Laertes mit gewechselten Rapieren, einander gegenüberstehen, aber nicht als Feinde, wie diese, sondern als Freunde. Aus dem Guelfo finto wird ein wirklicher Ghibellino, und Ghibellino finto entlarvt sich zum ächten Guelfo, und besiegelt den Rollentausch, indem er seinem Parteigegner die Hand seiner Schwester, Spina, giebt. Den gordischen Knoten der Wirrnisse löst kein Gewaltstreich. Vielmehr entpuppen sich die beiden falschnamigen Parteigänger an ihren gegenseitigen Erklärungen in derselben Weise zu den befugten Trägern ihrer Parteinamen, wie in der Commedia, Il Granchio, die beiden Alten

durch den Antagonismus ihrer ausgetauschten Absichten zum Verständnisse gelangen. Das Nähere über die Spina ist der Prophet von vorneherein, worin der Walfisch eine — Gräte (Spina) gefunden, die er mit dem Propheten zusammen ausspuckt.

Das Gleiche müssten sich die

Intrighi d'Amore, Liebeswirren,

gefallen lassen, selbst wenn sie von Torquato Tasso, dem sie fälschlich zugeschrieben werden, wirklich herrührten.[1]) Der drittgrösste der romantischen Dichter Italiens, und als Unglücklicher der Erste aller Dichter, könnte diese Komödie nur in seinem Irrsinn — Gott sey es geklagt — geschrieben haben: so hirngespinnstisch verworren ist die Fabel, und so absurd die Intrigue. Das geht schon aus dem Personenverzeichniss hervor. Dasselbe gleicht schier einer von den Thüren, die der von Saul verfolgte David im verstellten Wahnwitz vollgekritzelt, und vor deren Hieroglyphen König Saul's Dolmetscher dastanden wie die Kälber vor dem neuen Thor. Wie möchten sie erst vor den Hieroglyphen eines nicht verstellten Wahnsinns dastehen! Das Personenverzeichniss zu den Intrighi d'Amore trägt die Inschrift von Dante's Höllenthor an der Stirne: Lasciate ogni Speranza o voi chi entrate. „Lasst alle Hoffnung fahren, die ihr eingeht.“ Wir lassen die Hoffnung fahren, und werden nicht eingehen, weder in noch auf die Commedia. Doch legen wir, behufs unserer Beglaubigung, das Personenverzeichniss vor; mag der Leser selbst entscheiden:

Cornelia, Gattin des Alberto, für die Gattin des Alessandro gehalten.
Camillo, welcher sich als Persio zu erkennen geben wird, Sohn der Cornelia und des Alberto.
Magagna, Diener der Cornelia.
Franceschetto, kleiner Knabe, Sohn von Alessandro und Cornelia.
Gialaise, ein Neapolitaner.
Flavio, unter dem Namen Cosmo, fingirter Diener des Neapolitaners, Sohn von Manilio, und verliebt in Lavinia.
Lavinia, Stieftochter des Alberto, und Tochter der Leonora.
Pasquina, ihre Dienerin.

1) Abbate Pierantonio Serassi, in seiner Vita di Torq. Tasso (Rom. 1785), nennt als den Verfasser dieser Komödie: Giov. Anton. Liberati.

Alberto, wird sich als Muzio, Gatten der Cornelia zu erkennen geben, gilt aber als Gatte der Leonora.
Manilio, der alte Vater des Flavio.
Flamminio, liebt die Ersilia, und erweist sich in der Folge als deren Bruder.
Bianchetta, Gelegenheitsmacherin (Ruffiana).
Ersilia, Stieftochter des Alessandro und der Cornelia, liebt den Camillo.
Alessandro, Gatte der Leonora, gilt für den Gatten der Cornelia.
Leandro, sein Vertrauter.
Leonora, heisst eigentlich Brianda; ist die Gattin des Alessandro, wird aber für die des Alberto gehalten.

Dennoch liesse sich noch allenfalls für das Pentagramm dieses Personenzettels ein Rattenzahn finden, dessengleichen Faust's Kammerjäger, der Herr der Ratten und der Mäuse, einen citirt, um ihm die Spitze zu zernagen, die ihn bannte, und die, wie ein Personenverzeichniss, ganz vorne sass, an der Kante. Die 160 Seiten starke Commedia, Intrighi d'Amore, jede Seite zu 40 Zeilen, ist aber ein Pentagramm, das der Herr der Ratten und der Mäuse in eigner Person nicht klein kriegen könnte; sondern nur eine Büchermaus, die auf sämmtliche 160 Seiten einen höllischen Zahn hätte. Uns wässert der kritische Mausezahn nach einem solchen Schmause nicht. Nur einen Blick durch das Schlüsselloch dieses „saracenischen" Schlosses mit unaufschliessbarem Gewinde wollen wir werfen, um dem Leser eine ungefähre Vorstellung von der Möglichkeit eines Familienwirrwarrs zu geben, aus dessen verfitztem Hanf eine Katze, so gross und so räthselkundig wie die Sphinx des Oedipus, sich nicht hätte finden können.

Der eine dieser Kreuzungs-Gatten, Alberto, dessen eigentlicher Name Muzio und der mit Leonora, die eigentlich Brianda heisst, verheirathet ist, während seine rechtmässige Frau Cornelia in einer ähnlichen Kreuzungsehe mit Alessandro lebt, dem legitimen Gatten der Leonora, — Alberto liefert seinem Freunde, Manilio, die geschichtlichen Daten zu dieser wahlverwandtschaftlichen matrimonialen Doppelkreuzung, welche Goethe in seinen Wahlverwandtschaften an chemischen Gesetzen erläutert, und aus dem canonisch-sacramentalen Eherecht in das Naturrecht zurückversetzt. Herzen vereinigen sich wie chemische Körper. Die Schwefelsäure verbindet sich mit dem Kalk zu ehelichem Gips, und die geschiedene Kohlensäure, verehelicht gewesene

Kreide, geht mit irgend einem Sprudel eine Ehe ein, voll Zank und Hader, eine Hölle auf Erden. „Dieses Vereinigen gleichsam übers Kreuz“, wie es Goethe nennt, kam aber, in der Vorgeschichte zu den Intrighi d'Amore, den Mittheilungen des Alberto zufolge, nicht auf chemischem, nassem oder trockenem, Wege zu Stande, sondern durch jenen als Lustspiel-Zufall und Fatum geschäftigen Komödien-Türken, der hier zu einer ganzen Armee erwachsen, zu jenem Türkenheer, das unter Amurat III. (1571) dem Venetianer Marc. Antonio Bragadino — Cypern sammt Haut entriss, da Bragadino, wie ein Aal, lebendig geschunden ward, nachdem seine Flotte bei Famagosta in die Pfanne gehauen worden, zugleich mit Cornelia's Gatten, Alberto, den sie unter den Gefallenen sah. Nicht aber sah: dass Alberto auch sie mit ihrem und seinem Söhnlein, Persio, von einer Galeere der unter dem Oberbefehl des Komödien-Türken segelnden Flotte entführen sah, hervorblinzelnd aus einem Haufen Erschlagener. Die Galeere wurde von einem heftigen Sturm überfallen und ertrank mit Mann und Maus, Weib und Kind; während Alberto, der unter dem Leichenhaufen sachte hervorgekrochen[1]), von einer andern Abtheilung Komödientürken aufgegriffen, als Sklave verkauft, bald aber wieder freigekauft ward. Er ging nach Rom, und vermählte sich hier, in der Gewissheit, dass Cornelia mit seinem damals fünfjährigen Söhnchen Persio im Meer ertrunken, in zweiter Ehe mit Leonora, unter dem Namen Alberto. In der Scene, wo Alberto diess dem Manilio erzählt, hat er bereits Kunde davon, dass Cornelia mit Alessandro verheirathet ist.

Infolge ähnlicher Abenteuer glaubt sich das Ehepaar Alessandro und Leonora gegenseitig todt. Beim Beginn der Komödie glaubt aber bereits schon Cornelia auch ihren zweiten Mann, Alessandro, todt. Das Gerücht dieses Todes hat Alessandro selbst veranlasst, aus Eifersucht auf seinen Pflegesohn, Camillo, den er mit seiner Frau, Cornelia, in Verdacht hat. Alessandro verschwindet, und beobachtet aus der Ferne, als Astrologo verkleidet, das Verhalten von Frau und Pflegesohn. Das Liebesverhältniss zwischen Beiden ist kein blosser Wahn, und erreicht bei Cornelia einen solchen Grad, dass sie, aus Eifersucht,

1) Mi levai pian piano (IV. Sc. 10.)

ihre Stieftochter, Ersilia, durch einen Meuchelmord aus dem Wege räumen will, mit dem sie ihren Diener, Magagna, beauftragt. Nur die Furcht von Seiten des Camillo, dass die Pflegemutter auch seinem Leben nachstelle, infolge dessen er aus ihrem Hause entflieht, verhindert, dass ihre Leidenschaft noch keine volle Befriedigung fand, und bisher nur, nachtwandlerisch gleichsam, am Abgrunde unbewusster Blutschande dahintaumelte. Aus dem Personenverzeichniss wissen wir bereits, dass Camillo und Persio Eine Person ist, und der Sohn von Cornelia und Alberto. Diess erfährt Cornelia erst aus einem Briefe, den Alessandro zufällig in seinem Hause, wohin ihn Cornelia als Astrologen hatte kommen lassen, um ihn über ihr Schicksal zu befragen, versiegelt fand, und einem seiner Vertrauten, Leandro, draussen vor dem Hause vorliest, behorcht von Cornelia, die am Fenster erschienen. Der Brief ist von Alessandro's verstorbenem Bruder, Stefano, von dem er den Camillo erhalten, vor zehn Jahren[1]) geschrieben, und enthält die Mittheilung, dass Camillo Cornelia's und Muzio's (Alberto's) Sohn, Persio, ist. Camillo ist zugegen. Alessandro reisst sich den falschen Astrologenbart ab, und mit ihm seinen Eifersuchtsverdacht, eilt zu Cornelia hinauf, und erzählt ihr, wie er zu Camillo gekommen. Den kleinen Persio hatten die Türken seiner Mutter Cornelia entrissen, dem Stefano, Bruder des Alessandro, verkauft; Stefano gab den Knaben, als Camillo, seinem Bruder, und setzte ihn, in seinem Briefe an Alessandro, zum Erben seines ganzen Vermögens ein. „Nun“ — so ruft Alessandro freudetrunken — „nun habe ich mich in meiner Verkleidung von der Unschuld eurer Liebe überzeugt, und dass ihr beide treu und keusch geblieben!“[2]) Cornelia fällt in den Jubel ein, und erkennt in ihrer Liebe die Stimme der Natur. Camillo leiht seinen Kindesgefühlen den schwärmerischsten Ausdruck: „O ihr lebendigen Liebesflammen, wie branntet ihr so heftig unter der Asche.“[3]) O heuchlerische, oder von diesen Flammen ge-

1) Datirt 1587, wozu Alessandro bemerkt: „Jetzt sind wir im Jahre 1597. Das Stück wurde ein Jahr später (7. Sept. 1598) zu Caprarola von den Akademikern dieser Stadt, in Gegenwart des Cardinals Odoardo Farnese aufgeführt. — 2) E in quest' abito ho fatto esperienza che ambedue sete fedeli e casti. — 3) Com. O vive fiamme d'amore, come sotto le ceneri abbruciavate intensamente! (V. Sc. 5.)

blendete Selbsttäuschung! Ein Hauch, und diese Flammen hätten zwei unbewusst ehebrecherische Familien in einen Brandschutt unbewusster Blutschande und wohlbewussten Meuchelmordes begraben! Neben dem Incest zwischen Mutter und Sohn, der an einem Spinnwebfaden schwebt, spielt ein anderer zwischen Bruder und Schwester, der zum Glücke nur einseitig bleibt, da Flamminio, für Alberto's Sohn gehalten, für die Stieftochter der Cornelia, für Ersilia, glüht, die aber den Camillo liebt. Flamminio und Ersilia sind leibliche Geschwister, Kinder eines Spaniers Ermando, welcher, nach dem Tode seiner im Wochenbett verstorbenen Frau, sich mit Cornelia, als deren erster Mann, vermählte. Aus Malta wegen Ketzerei flüchtig, hatte Ermando den kleinen Flamminio zurückgelassen. Alberto, damals in Malta, nahm den Knaben zu sich und erzog ihn als seinen Sohn. Ersilia blieb nach des Vaters Tode bei ihrer Stiefmutter, Cornelia, die, wie schon mitgetheilt, ihren Diener Magagna aus Eifersucht beauftragte, die Stieftochter zu ermorden. Die Scene[1]), wo Magagna den Meuchelmord an Ersilia an einem einsamen Orte verüben will, ist von einem Hauch des Pathos im Titus Andronicus durchschauert. Diese Intrighi d'Amore tragen überhaupt mehr die Farbe eines solchen Pathos allgemeiner Zerrüttung und Verwirrung der Beziehungen und Gefühle, als die Farbe eines Lustspiels. Dass dergleichen dem Spiel des Komödienzufalls anheimgegeben wird, beweist nur, wie bedenklich in dem Dichter selbst jeder sittliche Halt ins Schwanken gerathen, trotz der moralischen Absicht, auf die zuletzt auch der Epilog hinweist, der das Publicum belehrt: all diese Verwickelungen seyen als Beispiele aufgestellt, dass wir den Versuchungen Widerstand leisten sollen, da stets unerwartete Gnaden vom Himmel auf uns herabströmen.[2]) Die Auflösung erfolgt dahin, dass Alessandro und Muzio (Alberto) jeder zu seiner ersten Frau zurückkehrt. Für die Sittlichkeit dieses Verhältnisses tritt Alberto auch noch als Jurist ein mit einem Citat aus den Pandecten.[3]) Camillo vermählt sich mit Ersilia, in dessen Dienst sie, als Negersklave verstellt, getreten war, nachdem sie Magagna, durch ihr flehentliches Bitten

1) III. Sc. 7. — 2) Esempio a noi altri, che dobbiamo resistere alle tentazioni, chè dal cielo ne piovono sempre grazie etc. — 3) Tit. 34. c. 1.

erweicht, hatte ziehen lassen. Liebeswirren, wie z. B. in der Scene[1]), wo Flamminio und Camillo zugleich um Ersilia werben, und diese, aus Unmuth über die von ihrem geliebten Camillo erfahrenen Kränkungen, sich dem Flamminio zuneigt, — mit ähnlichen Liebeswirren und Herzenswandlungen aus Liebeslaune necken auch Zufallsspiele im Sommernachtstraum die Liebespaare, aber wie komisch-lieblich, wie poetisch-zaubervoll sind hier die Intrighi d'Amore ins Spiel gebracht von zarten Geisterwesen, als symbolisch personificirten Winken gleichsam und Fingerzeigen, hindeutend auf ein in den Naturmächten selbst spielendes Geisterreich: eine scherzhaft-phantastische Naturvergeisterung; eine Laune des Naturgeistes selber gleichsam, durch deren neckisches Spiel aber der Ernst der Komik hindurchschimmert: der Hinweis auf eine göttliche, in der Menschenwelt als scheinbarer Zufall geschäftige Vorsehung und Fügung, den der schelmische Puck (Droll) vorgaukelt. Die eigentliche Komödie der Intrighi d'Amore, der Liebeslaunenspiele, ist denn auch nur der „Sommernachtstraum." Lavinia bringt als episodische Figur das Thema der Liebeswirren auch für ihr Theil zur Geltung. Lavinia liebt den närrischen Geck, Gialaise, einen Neapolitaner, der wieder in Lavinia's Magd, Pasquina, vernarrt ist, die für Flavio, den Sohn des Manilio, schwärmt, welcher, seinem Vater entlaufen, als Mohr, Namens Cosano, beim Neapolitaner sich verdungen, um in Lavinia's Nähe zu kommen, an die er sein Herz verloren. Den Mohren findet Manilio als seinen Sohn, wie eine schwarze Mehlschabe, in einem Mehlsack wieder, worin sich derselbe zu Lavinia hatte tragen lassen. Zuletzt verschmelzen auch Lavinia's und Flavio's Seelen zu Einem Eheleib. Auf solche Weise dargestellt, erscheinen die Liebeslaunen und Capricen des Herzens als wüster Aberwitz, als Ausgeburten eines Hirnkranken. Man denke nun an Puck und an dessen auf die schlummernden Augenlider der Liebespaare geträufelten Saft der Blume, „Lieb' im Müssiggang"[2]), (Love

1) V. Sc. 9. — 2) Sommernachtstr. II. Sc. 2. Diese Blume, das Naturbild der launenhaften phantastischen Liebe (Fancy), aus müssiggängerischer Herzenscaprice, ist die Schlüsselblume des Stückes selber, wie sich zeigen wird. Weder Schöll (Blätt. f. lit. Unterh. 1844. Nr. 4—8.) noch Ulrici (Shaksp. dram. Kunst. 2. Aufl. 1847. S. 529 ff.) haben diess genugsam gewürdigt.

in idleness)! Muss man nicht glauben, der grosse britische Dichter sey erschienen, um still und lächelnd Das, rücksichtlich der Bühne, zu vollführen, woran sein Hamlet, in Bezug auf ihr Vorbild, zu Grunde geht: nämlich die in der italienischen Komödie aus den Fugen gegangene Bretterwelt wieder einzurichten?

Aehnliche Herzensgrillen und Grotesken der Liebesleidenschaft bilden den Inhalt der Commedia Le Stravaganze d'Amore, Liebesnarrheiten, von

Cristoforo Castelletti,

geb. in Rom. Weitere Notizen über dessen Leben haben wir nicht auftreiben können, weder bei Ghilini, noch in Doni's Libraria[1]), noch bei den spätern Literarhistorikern. In der Biographie universelle steht nicht einmal sein Name verzeichnet, der doch beim alten Jöcher zu finden, aber auch nicht mehr. Die Widmung an den Herzog von Sora[2]), vor der Commedia, Le Stravaganze, trägt die Jahreszahl 1585.

Der Liebessparren des Alessandro besteht darin, dass er aus verzweifelter Liebe zu der jungen Wittwe, Martia, und nebenbei von einer bösen Stiefmutter vertrieben, seine Vaterstadt, Rom, verlässt, wo die Komödie spielt. Er giebt sich für todt aus, von Räubern erschlagen. In Padua erfährt er, ein Neapolitaner, Bell' Humore, Damengesellschafter (tratenitore di Dame), Hausnarr und Haushofmeister, eine Art Malvoglio, halte sich im Hause der schönen Wittwe Martia auf, dank der Eigenschaft eines Pickelhärings. Was thut unser Alessandro? Er eilt nach Rom zurück, und erscheint daselbst in der Maske eines närrischen Dottore, Gratiano, um auf Grund seiner Narrheit bei Martia Eingang zu finden, und wo möglich den Bell' Humore auszustechen.

Von welcher Liebesschrulle wird Orinthia beherrscht? Aus

1) La libraria del Doni Fiorentino, nella quale sono scritti tutti gl' Autori vulgari con cento discorsi sopra quelli etc. Vinez. 1558. — 2) Jacopo Buoncompagno Herzog von Sora, einer der freigebigsten Mäcene der Gelehrten, dessen Munificenz auch Castelletti die reich ausgestattete Aufführung dieser Komödie in Rom zu verdanken hatte.

Liebe zu Ostilio hat sie ihre Vaterstadt Padua verlassen, läuft nach Rom, wo ihr Landsmann Ostilio derzeit sich befindet, und tritt, unter dem Namen Clorida, als Magd bei der Clarice, Alessandro's Schwester, in Dienst, deren Mann, Fabritio, seit 10 Jahren für todt gilt, und um deren Hand und Herz daraufhin Ostilio sich bewirbt, der von Orinthia's Liebe nichts weiss, nichts wissen will, und kaum weiss, wie sie aussieht.

Clarice's Extravaganz verlarvt sich in die Intravaganz, ihre Neigung zu verheimlichen, und verblümt sprödsinnige Briefgedichtchen an Ostilio zu schreiben, die seine Liebesmarotte, wie Wespenstiche die Feige, zu voller Reife bringen. Dagegen steckt Ostilio den unverblümten und in schlichter Prosa geschriebenen Liebesbrief der Martia, die selbstverständlich, als besondere Gönnerin der Narrheit schlechthin, nur närrisch in Ostilio verliebt seyn kann, ungelesen in die Tasche. Zeigt ihn aber doch dem Alessandro, den er von Verona her als Cinthio kennt, und in einem von dessen lichten Augenblicken, wo Alessandro nämlich den verrückten Dottore Gratiano an den Nagel gehängt hat, wieder erkannte. Die Wirkung von Martia's Liebesbrief an Ostilio auf Alessandro's Vermummung ist der Art, dass er unter Martia's Fenster den verrückten Doctor zum Verwechseln und so natürlich spielt, dass die am Fenster erschienene Martia an ihm einen Narren frisst, und ihn zu sich führen lässt.

Ostilio seines Ortes lässt Martia's Brief durch Clorida (Orinthia) der Clarice zukommen, um mit dem Wespenstich der Eifersucht nun ihrer Liebe Zeitigung zu befördern. Clorida's Anspielungen auf Orinthia, und die von Ostilio längst vergessenen Begegnisse in Padua gleiten völlig wirkungslos an dessen Herzen ab, das für Orinthia kein Gedächtniss hat. Clorida-Orinthia spielt eine unzarte, selbstvergessene, für eine Bühne der Gegenwart unmögliche Rolle. Eine umgekehrte Donna Diana ist die unweiblichste aller Liebesextravaganzen. Der überschickte Brief aber erreicht die beabsichtigte Wirkung. Clarice lässt den Ostilio zu sich kommen, als Veletajo, Schleierarbeiter, (um dem Namen Schleiermacher nicht zu entweihen), verkleidet. Wahrscheinlich ist auch diese Maske nur eine Folge von Clarice's Liebestick, Alles zu verschleiern. Ostilio ist im Begriff, mit dem Gürtel den Schleier entzwei zu reissen, als Fabritio, Clarice's seit 10

Jahren verschollener Mann, die Extravaganz begeht, aus der tunesischen Gefangenschaft zurückzukehren.

Währenddessen hat Alessandro den verrückten Gratiano ausgezogen, und steht vor Martia da als ihr rasend verliebter Bräutigam. Sie hatte ihn im Stillen immer geliebt; seinen vollen Werth erkannte sie aber jetzt erst in seiner verstellten Narrheit. Nie war er ihr so liebenswürdig erschienen, wie als verrückter Doctor Gratiano. Jetzt entdeckt er sich auch seinem Vater, Metello, der aus Gram über den vermeinten Tod von Sohn und Schwiegersohn in der Zwischenzeit ein wirklicher Narr und extravaganter Goldmacher geworden, nun aber im vollen Wiederbesitze seines Verstandes, Sohnes und Schwiegersohnes, Tigel, Töpfe, Blasebälge mitsammt der Alchimie ins Feuer wirft, den Astrologo hinterdrein, der aus der Narrheit des Alten wirklich Gold machte. Jetzt erinnert sich auch Ostilio mit einmal der Orinthia, und geht der Heirathsvermittelung seines Freundes Rinuccio, zu Gunsten der Clorida-Orinthia, auf halbem Wege entgegen. Die Vermittelung erfolgt im Beiseyn der Dame — eine Unzartheit, worüber die Komödie der andern romanischen Völker eine Gänsehaut bekäme. Auch Rinuccio stellt sein Contingent an Liebesextravaganz: er repräsentirt die Extravaganz der platonischen Liebe, die er dem Ostilio predigt. Eine Monomanie nicht blos von Rinuccio, sondern eine der italienischen Komödie dieses Zeitraums überhaupt, die ihrem sinnlich-fleischlichen Frauen-Cultus den Philosophen-Mantel von Plato's reiner Seelenliebe heuchlerisch umhängt, oder vielmehr als Gardine vorhängt. Besagter Mantel zeugt für die Keuschheit der Komödientendenz gerade so beweiskräftig, wie Josephs Mantel in der Hand der Potiphar für die Keuschheit dieser Dame zeugte. „Sage mir“ — fragt Ostilio die Clorida — „die Wahrheit — hast du sie (die Clarice) schon einmal nackt gesehen?“[1]) „Hast du schon mit ihr zusammengeschlafen?“[2]) Clorida bejaht beide Fragen; die zweite mit der Bemerkung: „Ich wünsche, du hättest so oft bei der Orinthia (sie selbst) geschlafen.“[3]) Joseph's und Plato's Mantel ist nichts anderes als Ober- und Unterdecke, das entre deux draps für diese

1) Dimmi il vero, l'hai vista mai ignuda? — 2) Hai mai dormito seco? — 3) Tante volte dormiste con Orinthia voi. (II. Sc. 5.)

Komödien der Fleischesliebe. „Ein bischen Diebsgelüst, ein bischen Rammelei“ ist ihr ewiges Ach und Weh. Die Platonische Liebe in der italienischen Komödie des 16. Jahrh. erinnert an jene Caterina Vannosa, eine von Papst Alexander's VI. Maitressen, welche an seinem Hofe als himmlische Venus, oder Venus Urania, im mythologischen Costüm dieser Göttin der hehren, reinen Liebe einherging, und als solche die Liebeshuldigungen der Venus vulgivaga vom Papste und dessen zahlreichen Nebenbuhlern empfing.[1]) Und durch diese ungöttliche Komödie des 16. Jahrh. ging das Shakspeare-Drama, wie Dante durch Hölle und Fegefeuer, sich läuternd und erhebend zur Anschauung der poetischen, der jungfräulichen Liebe, die auch Dante, im letzten Gesange seines Paradieses, als die „heilige Blume der Welt“ besingt. Aus dieser, mit wenigen Ausnahmen schmutzigen Komödie der Fleischesbrunst schöpfte der keuscheste wie der grösste aller dramatischen Dichter mit seinem goldnen Fruchthorn des Ueberflusses so manche trübverkommene Motive, die in seinem Füllhorn zu goldenen Körnern gediehen, woraus Bäume der poetischen Erkenntniss und des ewigen Lebens segenreich emporsprossten. Jene Scene im Lear, die an tiefsinniger Tragik des Menschenelends, infolge von ethisch-geschichtlichen Verschuldungen, alles übertrifft, worüber freilich einer der letzten Kritiker Shakspeare's zuerst gespöttelt[2]), — Wen hätte jene Scene im Nachtsturm zwischen Lear, Edgar[3]) und dem Narren nicht auf's tiefste erschüttert? Rümelin natürlich ausgenommen! Sollte es so ganz ausser aller Wahrscheinlichkeit liegen, dass zu diesen drei Schattirungen von

1) Abbé Faydit, Observations sur Virgile et Homère § 143 p. 592 bei P. Bayle: Réponse aux questions d'un Provincial. Vol. 5. c. 8. Nebenher bemerkt, liest man an derselben Stelle bei Bayle eine Schilderung der Lucrezia Borgia, die von dem diplomatisch-geleckten Hofportrait, welches die deutsche, nach höfischen Gesandtschaftsberichten, schönmalende Geschichtsschreibung von Lucrezia Borgia geliefert, eben so sehr absticht, wie von Bayle's wahrheitstiefer, jegliche Lasterschminke hinwegtilgender Kritik die in Escarpins tänzelnde Kritik jener aus dem Schminktopfe der Gesandtschaftsberichte ihre Farben schöpfenden Geschichtsschreibung absticht. — 2) Rümelin, Shaksp. Studien S. 60 ff. — 3) „Dass Edgar als wahnsinniger Bettler — ohne alle Noth so viel unnützes Zeug redet, wird überaus lästig.“ Rümelin a. a. O. Danach hätte Edgar „Shakspeare-Studien“ schreiben können.

Narrheitsformen: von wirklicher, verstellter und zünftiger Narrheit, in demselben Stück, in derselben Scene, einander gegenübergestellt, — dass eine erste, elementare Anregung dazu die ähnlichen Nüancen von Narren-Exemplaren in unseres Cristoforo Castelletti Commedia, Le Stravaganze d'Amore, könnten gegeben haben? Der alte Metello, der wirkliche Narr, aus Gram über seine Kinder; Alessandro, der verstellte, und Bell' Humore der zünftige Narr — sie bilden in Castelletti's Lustspiel einen zur Dissonanz verkehrten Dreiklang, welche in jenem welttiefen Narren-Terzett in Lear ihre Auflösung fand und ihre tragisch-poetische Kunstbedeutung gewann, wo die Schauerwirkungen eines tragischen Wahnsinns, den ein verstellter gleichsam parodirt, durch den Leibnarren von Profession zum tragischen Mitleid sich abdämpfen. Die Annahme solcher primären Anregung scheint uns um so zulässiger, da, so weit uns erinnerlich, kein Drama vor Shakspeare's Lear vorhanden, worin jene drei Narrheitsarten als Motive in einem und demselben Stücke benutzt wären; ja kein Drama, unseres Wissens, vor Lear und Hamlet existirt, worin ein verstellter Wahnsinn vorkommt, keines, als eben Castelletti's Stravaganze d'Amore. Verstellter Wahnsinn ist ein komisches Motiv; es zum tragischen zu erheben, zum Verstärkungsmotive des wirklichen Wahnsinns, wie bei Edgar in Bezug auf Lear, scheint uns ein Triumph der tragischen Kunst. Von den beiden andern Commedie des Crist. Castelletti: Il furbo (Ven. 1584) Der Schelm, und I torti amorosi (Ven. 1581, 1596), Liebesunbill, dürfen wir getrost absehen, da sie den Inhalt aller besprochenen, und auch nicht besprochenen Commedie als Titel an der Stirne tragen. Denn welche dieser Commedie hätte nicht beide Titel: den Schelm und die Liebesunbill zum Inhalt?

Nehmen wir von der Commedia erudita, von der „gelehrten", d. h. nach römischem Schema, und meist von classisch gelehrten Dichtern verfassten Komödie des italienischen Drama's im 16. Jahrhundert, nehmen wir von diesen Komödien, mit einer der besten, gepriesensten und zugleich einer der anständigsten Abschied; mit der Commedia des Commendatore[1])

1) Commandeur des Malteserordens.

Annibale Caro,

betitelt: Gli Straccioni, Die Zerlumpten, oder Gebrüder Lump, Gebrüder Plundermatz.[1])

Annibale Caro, geb. 1507 in Cività Nuova, stammte aus einer armen Familie. Erst Hauslehrer, dann Privatsecretär bei Luigi Gaddi, folgte er diesem nach Rom. Caro war u. a. auch einer der gelehrtesten Kenner alter Münzen und geschliffener Steine. Von einem dramatischen Dichter und Numismatiker zugleich möchte die Literaturgeschichte, ausser Lessing, kaum noch ein drittes Beispiel aufweisen können. Mit Claudio Tolomei und Fran. Maria Molza gründete Caro die Accademia della Virtù. Nach Luigi Gaddi's Tode wurde Caro Secretär des Bischofs von Fossombroni. Als dieser starb, nahm ihn Pier Luigi Farnese in seine Dienste, ein natürlicher Sohn von Papst Paul III., Herzog von Piacenza und Guastalla, und nebenbei das Modell eines kleinen italienischen Tyrannen, und die Studie so vieler Skorpione Italiens in der Herzogskrone. Pier Luigi Farnese wurde 1547, zwar nicht verjagt, aber doch ermordet. Hierauf trat Annib. Caro in den Dienst des Cardinals Alessandro Farnese, des Sohnes vom kleinen Muster-Tyannen. Mit dem Cardinal ging Caro wieder nach Rom. Durch Gunst seines Beschützers, des Cardinals, wurde Annibale Commendatore und Ritter des Malteserordens, den er tapfer gegen Soliman vertheidigte — mit der Feder. Einen hässlichen Flecken in seinem Leben liess sein Streit mit Castelvetro zurück, dem Verfasser der berühmten Schrift: Commentario sulla Poetica di Aristotile[2]), worin er gegen seinen Autor zu Felde zieht. Mit welchen Gründen, lässt sich aus dem Begriffe beurtheilen, den Castelvetro von der Tragödie gefasst. Ihm zufolge ist diejenige Tragödie die kunstgerechteste, die ihren Helden an den Rand des Abgrundes bringt, schliesslich aber unerwarteterweise aus der Gefahr befreit und einem glücklichen Ausgange zuführt. Eine Tragödiengattung, die bekanntlich Ari-

1) Gedr. Rom 1544 und für Rom. Das Sujet war ein Tagesereigniss, nach dem Geschmack des Herzogs von Urbino, Gönner von Annibale Caro. Die Komödie ist nicht gespielt worden. Fontani. a. a. O. p. 362. A. Zeno (1.) — 2) Poetica d'Aristotile volgarizzata e sposta per Lodov. Castelvetro. Vienne, 1570. 4.

stoteles verwirft. Aristoteles' und Castelvetro's Poetik waren aber beide der Hopfen und das Malz, die an der italienischen Tragödie verloren gingen. Sie geht weder im Sinn des Aristoteles noch des Castelvetro aus; sie geht einzig auf den Seneca aus, auf das grässlich Blutige. Fast nahm der Streit zwischen Annibale Caro und Castelvetro für diesen einen solchen italienisch-tragischen Ausgang. Den unschuldigen Anlass dazu gab Caro's dadurch berühmt gewordene Ode oder Canzone, die er auf den Wunsch seines Gönners, des Cardinals Aless. Farnese, zur Verherrlichung des französischen Königshauses dichtete und die mit dem Vers beginnt: „Kommt in den Schatten der grossen goldnen Lilien."[1]) Die Canzone erfuhr von Castelvetro einen gelinden Tadel. Caro, der nicht den leisesten Schatten auf seinen Schatten der goldnen Lilien kommen lassen wollte, schleuderte gegen Castelvetro ein wüthendes Pamphlet.[2]) Castelvetro erwiedert mit einer geharnischten Entgegnung. Varchi nimmt Partei für Caro. Die Canzone fand an dem grössten Dichter jener Zeitepoche einen Bewunderer, an Torquato Tasso. Bald nahm die literarische Fehde einen persönlichen für Castelvetro gefährlichen Charakter an. Castelvetro's Freunde beschuldigten den Caro, dass er die Verfolgung des Castelvetro durch die römische Inquisition, wegen ketzerischer Sympathien mit den Protestanten, veranlasst hätte, und schoben ihm auch Castelvetro's Verhaftung, Verbannung und alle Trübsale ins Gewissen, die der Unglückliche bis an sein Lebensende im Exil zu erdulden hatte (1571). So viel Unheil konnte eine Ode stiften, welche anhebt: „Kommt in den Schatten der grossen goldnen Lilien", und welche, dem Corniani zufolge, von gewaltsamen Gedanken, Concetti's und falschem Pathos strotzt. Caro erlebte den Tod des Opfers seiner Canzone nicht. Er starb 1566 in Rom. Seine Prosa gilt als Muster classischer Schreibart. In dem beschreibenden Styl blieb er unerreicht. In der Versform war er weniger glücklich. Seine Sonette namentlich wuchern über das Gehege des Petrarca hinaus. Caro gab das erste Beispiel des Concetti-Styls im Sonett.

Leicht möchte seine Commedia, Gli Straccioni, das ein-

1) Venite all' ombra de' gran gigli d'oro. — 2) Apologia degli Academici de' Bianchi.

zige Denkmal seyn, das Annibale Caro's literarische Leistungen, wenigstens diesseits der Alpen, vor gänzlicher Vergessenheit rettet. Eine Lumpen-Komödie ein Ehrendenkmal? Mit gleichem Fuge wäre eine Vogelscheuche ebenfalls ein solches. Und warum nicht, wenn es Vögel giebt, die, gleich jenem Raben im Märchen, die stärksten Vesten dadurch der Erde gleich machen, dass sie täglich ein Steinchen mit Kralle und Schnabel loslösen? Warum nicht, wenn Ariosto von derlei Raben Zettel, mit berühmten Namen beschrieben, in's Meer der Vergessenheit streuen lässt? Zwei solche Lumpe oder Plundermätze, wie Caro's Straccioni, als Scheuchen an Ariosto's Gestade des Vergessenheitsmeeres aufgestellt, würden so manchen Zettel vor Pharao's Schicksal bewahrt haben; den mit Caro's Namen gewiss. Denn die Gebrüder Giovanni und Battista sind keine Lumpe von innen und aussen, wie die in den Lumpacivagabunden-Komödien und Possen der letzten Jahre, deren Blume Brachvogel's Narciss: eine Brachvogelscheuche im Parc aux cerfs, behangen mit den Lumpen von Diderot's zu Scenen-Fetzen gerissenem Meisterzeitbild „Rameau's Neffe.“ Caro's Straccioni gehen nur zerlumpt einher; bergen aber in ihrer Lumpenhülle ein Paar ehrenhafte, biedere, rechtschaffene Herzen. Sie tragen ein bettelhaftes Aussehen mehr sinnbildlich zur Schau, als Abzeichen ihres häuslichen Kummers; wie etwa ihre Zeitgenossen, jene niederländischen „Geusen“, die um den Verlust ihrer nationalen Freiheit und um ihr unterdrücktes Vaterland in Bettlergewanden trauerten; ähnlich wie ihr Urälterahn, der vielgeprüfte Odysseus, der sein duldendes, von Sehnsucht nach Vaterland und Familie erfülltes Herz gleichfalls in Bettlerlumpen hüllte. Doch handelt es sich bei unseren Straccioni nicht um so weittragende, heroische Kümmernisse; möchte auch eine Art Verwandtschaft ihrer Familiennoth mit der des Königs von Ithaka — eines König-Strolches, eines „zusammengeflickten Lumpenkönigs“ im edelsten, heldenmüthigsten Sinne — darin gefunden werden können, dass die Veranlassung zur Familientrauer der beiden Brüder ebenfalls in den Gewässern um Ithaka zu suchen. Denn hier geschah es, dass Giovanni's, des einen der beiden Brüder — vormals reiche, angesehene Kaufleute aus der Insel Scio — von Tindaro, einem jungen Mann, ihrem Landesgenossen, entführte Tochter, Giuletta, diesem von türkischen

Seeräubern entrissen ward; für ihre Familie, ihren Vater und Oheim, verschwunden; für den Entführer grauenvoll verloren, da er die Geliebte, vom Verdecke einer venetianischen, die Seeräuber verfolgenden Galeere aus, auf dem Piratenschiffe enthaupten sah. Vater und Oheim der Unglücklichen, die Gebrüder Giovanni und Battista aus Scio, führt die Verfolgung von Giuletta's Entführer, Tindaro, nach Rom. Hier hält sie ein zweites Familienunglück fest: ein Process mit einem vornehmen Römer, Grimaldi, Juwelen, im Werthe von 300,000 Scudi, betreffend, die der Römer als sein Eigenthum in Beschlag nahm. Der verlorene Process würde sie zu den Bettlern machen, die sie, auf die mögliche Anwartschaft hin, zur Schau tragen. An Ehre und Vermögen zu Grunde gerichtet, in solcher Lage, in solcher Gemüthsverfassung, führt die Komödie die beiden Brüder ein — im Hintergrunde eine Tochter und Bruderstochter, deren entsetzenvolles Geschick noch die Unkunde, wie eine schwarze Decke, vor ihren Augen verbirgt. In Rom kreuzen und schlingen sich die Fäden zu einem Knoten, dessen geschickte Schürzung eine ebenso glückliche Lösung erfährt. Hier trifft Tindaro's Freund, Demetrio, ein, der aus der Sklaverei bei den Mauren zurückgekehrt, und nun seinen Freund, Tindaro, aufsucht. Mit Demetrio kommt zugleich sein Schicksalsgenosse, Pilucca, an, der seinen Herrn, Cavaliere Giordano, verloren und ertrunken glaubt. Giordano ist der Gatte von Argentina, einer Nichte der beiden Straccioni. Inzwischen ist auch Tindaro in Rom angelangt, wo er unter dem Namen Gisippo mit seinem Diener, Satiro, weilt. Von Satiro, mit dem Demetrio zuerst zusammentrifft, erfährt dieser Giuletta's schaudervollen Tod und die Verzweiflung des Tindaro. Die Verzweiflung verhindert nicht, dass sich die, nun durch den ertrunkenen Mann verwittwete Argentina in Tindaro verliebt; die Verzweiflung geht noch weiter, und verhindert sogar nicht, dass Tindaro-Gisippo, von dem Zureden seines Freundes, Demetrio, und des Bargia, eines Gevatters (compare) von dem ertrunkenen Cavaliere Giordano, bestürmt, seine auf den Abend anberaumte Hochzeit mit Argentina abhalten will, aber mit dem Verzweiflungstod im Herzen, und zur Vermählung schreitend, wie das Kalb zur Schlachtbank. Die Gebrüder Straccioni, die gerade vom Gericht daherkommen, und den ihnen von Person unbekannten

Tindaro an der Aehnlichkeit mit seinem Vater erkennen, belauschen das Gespräch, hören von Hochzeit und Vermählung, treten vor und fordern vom Verführer und Räuber, Vater Giovanni die Tochter, Onkel Battista die Nichte, zurück. Tindaro kann nur stöhnen, seufzen und verzweifeln. Auf Giovanni's Frage: „Ist sie vielleicht todt?" ächzt Tindaro blos „Weh, ach weh!" Giovanni rauft sich das graue Haar aus vor Schmerz und Grimm und ruft: „Gewalt, Ehebruch, Mord!"[1]) Für die Komödie ein zu ergreifendes, erschütterndes Pathos. Zeigt uns aber nicht auch Viel Lärm um nichts Hero's Vater, Leonato[2]), von einem noch bewältigenderen Schmerzenspathos geschüttelt? Freilich kommt hier das „um nichts" komödienhafter zu seinem vollen Rechte, und bietet dem „Viel Lärm" ein entschiedneres Paroli, als in der Komödie des Italieners. Obwohl auch dieser uns schon wegen der Giuletta, rücksichtlich ihres Todes wenigstens, beruhigt. Denn Argentina's Haushofmeister oder Verwalter (fattore), Marabeo, ein Schuft, der gemeinschaftlich mit dem Gauner Pilucca die Herrin bestiehlt, und jetzt, nach ihres Gatten Tode, im Berauben und Ausplündern des Hauses kein Maass noch Ziel kennt, dieser Marabeo hält ein Mädchen, Agatina, bei sich versteckt, die keine andere, als Giuletta ist. Jenes türkische Raubschiff wurde von päpstlichen Galeeren aufgebracht und die christlichen Sklaven darauf erhielten die Freiheit. Die Schönheit der Agatina stach dem Marabeo so in die Augen, dass er sie heimlich dem Capitän abgekauft, und nun in einem, wie er meint, unauffindbaren Verstecke gefangen hält, wo er sie mit Liebesanträgen foltert, bisjetzt vergebens. Statt Giuletta hatten die Piraten ein anderes Mädchen, angesichts der sie verfolgenden venetianischen Schiffe, enthauptet. Das lässt die Komödie für's erste nur errathen; doch genügt diess, um das Pathos der Straccioni und Tindaro's für den Zuschauer auf das Komödienmaass zu beschränken. Die Erste, die Agatina in ihrem Versteck ausgespürt, ist die Hausmagd Nuta. Sie kommt dahergerannt, und läutet die Skandalglocke mit allen Strängen dem Marabeo um die Ohren, der eben dem Pilucca von dem verborgenen Schatz erzählt. Marabeo in Todesangst bemüht sich umsonst, die Eifersucht schnaubende Hausmagd zu beschwichtigen.

1) Violenza, adulteria, assassino (III. Sc. 3.) — 2) V. Sc. 1.

Sie läuft fort, um dem Stadthauptmann davon Anzeige zu machen. Marabeo, so frech der Schurke ist, wäre mit seinen Anschlägen zu Rande, führte ihm nicht sein Unstern grade in Demjenigen einen Retter entgegen, den er am liebsten dort aufgehoben wissen möchte, wo er ihn für immer aufgehoben glaubte: in seinem ertrunkenen Herrn, Cavaliero Giordano. Dieser hält sich einstweilen bei Marabeo, seinem Fattore, auf, von dem er die bevorstehende Hochzeit seiner Frau Argentina mit Gisippo erfährt, Rache brütend. Bald weiss Giordano auch von der versteckt gehaltenen Agatina, sieht sie, und ist von dem Mädchen so bezaubert, dass er sie um jeden Preis besitzen muss, und dem Marabeo abkauft. Vor Allem muss sie anderwärts in Sicherheit gebracht werden, damit sie die Sbirren nicht finden. Marabeo entschliesst sich für ein Versteck bei einem seiner Hehler. Das erzählt Alles Marabeo seinem Diebsgenossen Pilucca, der, starr vor Schreck und Ueberraschung wegen der Wiederkehr seines Herrn, auf Marabeo's Vorschlag, den Giordano und Gisippo aneinander zu hetzen, um sie beide loszuwerden, mit Vergnügen eingeht. Giordano erzählt dem Pilucca von seiner Liebe zu Agatina. Pilucca meint, sie sey ja in Giordano's Gewalt. Giord. „Ja, der Leib." — Piluc. „Was verlangt ihr noch mehr?" — Giord. „Die Seele." — Pil. „Zum Teufel! wollt ihr dem Mädchen ans Leben? ihr die Seele entreissen? Wünscht ihr sie denn todt?" — Giord. „Todt besäss' ich sie, wenn ich nur ihren Leib besässe." — Pil. „Da steckt ihr nun dick in der platonischen Liebe." — Giord. „Du sprichst als die Bestie eben, die du bist."[1]) ... Die Seele als Würze der Liebeslust, als Senf zum Fleische. — Pilucca hat vollständig Recht: darin besteht der Platonismus all dieser Liebeshelden. Wer hier die Bestie, ob der Herr oder der Diener, bleibt eine offene Frage. Am grellsten sticht dieser Liebesplatonismus, mitten in der grobsinnlichen Kupplerkomödie, gegen Styl und Geist der Palliata ab, in Alamanni's schon erwähnter[2]), in 16sylbigen Sdruccioli-Versen geschriebener

1) Giord. Si del corpo. Pil. E che vorreste altro da lei? Giord. L'animo. Pil. O diavolo, che gli vogliate cavar il fiato. Voletela voi morta? Giord. Morta l'harei, quando n' haresse solamente il corpo. Pil. Eccoti in sol amor platonico. Giord. Tu parli hora da bestia come tu sei. — 2) S. oben S. 324.

Commedia, La Flora[1]), worin diese Flora, das Mädchen eines Ruffiano, von Ippolito ganz in der üblichen Weise einer Terentianischen Sklavenhetäre geliebt wird, während ein anderer Jüngling, Attilio, für seine seelengeliebte Virginia platonisch schwärmt, wie ein deutscher Jüngling aus Klopstock's Schule.

Sobald Marabeo die Agatina, um sie bei einem seiner Spiessgesellen vorläufig zu verbergen, ins Freie auf der Strasse gebracht, schreit sie um Hülfe; der Procuratore eilt herbei, die beiden Schufte, Marabeo und Pilucca, entfliehen. Agatina (Giuletta), ruft ihren Tindaro an, bittet den Procuratore sie zum Principe (dem Papst)[2]) zu führen, dessen Galeere sie von den Türken befreit. Der Procuratore verspricht ihr seine Verwendung, und lässt sie vor der Hand zur Argentina hinaufbringen, vor deren Hause die Scene sich ereignet.

Der fünfte Act bringt den erforderlichen Auf- und Abschluss. Argentina erfährt durch Gevatter Barbagrigia von der Wiederkehr ihres Gatten Giordano. Sie ruft, steif, weniger vor Todesschreck, als vor Schrecken über den Lebendigen: „Nun habe ich zwei Männer, und bin keines Frau."[3]) Satiro, des Gisippo (Tindaro) Diener, erkennt in der Agatina, die er bei Argentina findet, die Giuletta, und meldet es seinem Herrn, sammt dem Sachverhalt betreffs der Enthauptung. Von Demetrio erhalten die Straccioni die erste Nachricht, dass Giuletta am Leben. Bevor sich aber alles friedlich löst, hatten Tindaro und Demetrio noch einen Zusammenstoss mit Giordano zu bestehen, der nun zum zweiten Mal, wie ein angeschossener Eber, dahergerannt kommt, und auf Demetrio losstürzt, da Tindaro nicht zugegen. Der Procuratore hat mit dem wüthenden Cavaliero seine Noth und bedeutet ihn: „Cavaliero, wenn ihr dergleichen Spässe macht, unter der Regierung dieses Fürsten, wird euch so viel Kopf abgeschlagen werden, als euch grade auf dem Rumpfe sitzt."[4]) Der

1) Gedr. Flor. 1556. Dargestellt von der Compagnia di San Bernardino da Cestello in Florenz. — 2) Sixtus V., der zur Zeit, wo diese Komödie verfasst wurde (1581), den päpstlichen Stuhl einnahm. — 3) Hora son maritata a due, et di nessun d'essi son moglie. — 4) Cavaliero, se voi fate di questi scherzi a tempo di questo Principe, voi sarà tagliato quanto capo havete. Eine wohlgemeinte Warnung, im Hinblick auf einen Papst, wie Sixtus V., der den Häuptern der mächtig-

Cavaliero lässt sich das gesagt seyn. Aus einem mit beiden Nebenbuhlern vorgenommenen Frageverhör ermittelt der Procuratore, dass die Väter von Tindaro und Giordano in Scio gebürtige Brüder aus der genuesischen Familie Coresi. Dessgleichen stammen Argentina und Giuletta aus demselben Hause, aus der Familie der Canali. Freudestrahlend kommen nun auch die Straccioni herbei, als Gewinner des Processes und, infolge ihres siegreich erstrittenen Rechtes, als Besitzer eines Vermögens von 300000 Ducati. Sie geben ihre Zustimmung zu der ehelichen

sten römischen Adelsfamilien, alten und jungen, die Köpfe vor die Füsse legen liess. Bezüglich der Strenge, womit dieser gewaltige, vom Schweinehüterjungen zum Pontifex maximus erhöhte Papst-König selbst verjährte Verbrechen an Mitgliedern der ersten Adelsfamilien heimsuchte, erzählt E. Novaes (Storia de' Pontefici t. IX. p. 130) eine lustige Pasquinata, wie bekanntlich jene über Nacht an die, Pasquino genannte, Schmähsäule in Rom angehefteten satirischen Stadt- und Volkswitze hiessen. Eines Morgens fand man an dem Pasquino eine bildliche Darstellung, welche Sanct Peter zeigte, in Reisemantel und Reisestiefeln. Daneben Sanct Paulus, der ihn um den Grund seiner eiligen Abreise fragt. „Freund und College", erwiedert Sanct Peter, „ich fliehe aus Rom, aus Furcht: Sixtus Quintus, der verjährte Processe zu erneuter Untersuchung bringen lässt, möchte auch mich wegen des Ohres belangen, das ich vor 1580 Jahren dem Malchus abschlug." Collega mio, fuggo da Roma perchè dubito che Sisto Quinto, il quale va rivedendo i processi antichi, non voglia vendicar l'orecchio che troncai a Malco or sono 1580 anni. Als der Papst von der Pasquinata hörte, rief er kopfschüttelnd: „Diese Pasquinaten, diese Pasquinaten! . . . sie sollen zittern!" Queste pasquinate, queste pasquinate . . . tremino! Die Ermordung des Nipote von Sixtus V., des Francesco Peretto, Gatten der berühmten Vittoria Acorombona, durch ihren Geliebten, der wie Argentina's Gatte, in Caro's Commedia, Giordano hiess, Paolo Giordano Orsino, duca di Bracciono, geschah zur Zeit, wo Sixt. V. noch Cardinal war. Nachdem er Papst geworden, befahl er den Process gegen den Herzog anzustrengen. Giordano Orsino starb vor der Beendigung desselben. Nach seinem Tode erstach sein Bruder, Lodovico Orsino, die Vittoria Acorombona (in Padua Nachts 25. Decemb. 1585), aus Eifersucht, weil sie seinen Bruder Giordano geheirathet. Der venezianische Criminalsenat liess den Lodovico im Kerker erdrosseln. Näheres über diese Blutthaten findet man bei E. Cicogna, Inscrizioni Veneziane. Vol. II. p. 303 und 304. Caro's Giordano hat einen Familienzug von diesen Orsino's. Vielleicht ist in solchen Reflexen aus der Tagesgeschichte, wodurch sich die Straccioni vor andern Commedie auszeichnen, der Grund ihrer Nichtaufführung zu suchen.

Verbindung von Tindaro und Guiletta, und bewilligen dieser eine Mitgift von 100000 Ducati. Der Procurator erhält für seine Bemühungen und Ausgleichsvermittelung 2000 Ducati. Die beiden Vettern, Tindaro und Giordano, geben sich gegenseitige Ehrenerklärungen und tauschen die Versicherung aus, dass auch ihrer Frauen Ehre unversehrt geblieben. Dem Pilucca und Marabeo stellt der Procuratore den Galgen in Aussicht, will aber auch ihr Versprechen, wo nicht rechtschaffene Männer, so doch wenigstens nach Kräften Biedermänner werden zu wollen, und auf die Fürsprache von Giordano, vorläufig den Teufel, der sie holen soll, nur an die Wand gemalt haben. Kurz der Ausgang der Komödie entspricht der rühmenswerthen Durchführung, der vorzüglichen Technik und den mit geistreicher Schärfe und lebenswahr gezeichneten Tagesfiguren. In Rücksicht auf sprachlichen Ausdruck, Dialog und Komödienstyl glänzt die Komödie des Caro unter den vorzüglichsten Lustspielen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Mit Annibale Caro's Straccioni hat die Commedia, I Morti vivi[1]), Die Auferstandenen Todten, von Sforza degli Oddi, aus Perugia, Professor der Rechtswissenschaft zu Padua und Parma[2]), — als Mitglied der Accademia degli Insensati, „der Akademie der Unsinnigen", il Forsennato, „der Besessene" genannt, — die Hauptmotive gemein, und im Wesentlichen die entsprechenden Figuren. Oddi's Alessandra ist die Giuletta des Caro, mit der sie die Schicksale theilt. Caro's Gisippo heisst bei Oddi Ottavio. Oddi's Oranta vertritt die Stelle von Caro's Argentina, und deren Gatte Tersandro ist die Parallelfigur zu Giordano, wie Demetrio sein Spiegelbild in Oddi's Antonio findet, dem Freunde Ottavio's. Selbst der blödsinnige Hausknecht, Mirandola, in den Straccioni, findet seinen älteren Geistesbruder an Oddi's albernem Diener, Beccafico. Beide Tölpel, gelegentlich bemerkt, werden, so entschiedene Schöpse sie sind, nebst anderen Servi pazzi der italienischen Komödie, ihre väterlichen Züge in manchem Clown der zeitgenössisch-englischen Komödie wieder erkennen, und, wer weiss, ob nicht selbst in einigen von Shak-

1) Gedr., nicht wie Signorelli angiebt, 1597, sondern, nach der uns vorliegenden Ausgabe: Ven. 1578. Die Widmung trägt die Jahreszahl 1576. — 2) Wo er 1610 nach Apost. Zeno, 1611 nach Bolsi (bei Tirab.) starb.

speare's Rüpeln. Im Uebrigen bleiben Oddi's „lebende Todte" (Morti vivi), trotz ihres Erstgeburtsvorrechts vor Caro's Straccioni, für uns Mausetodte, denen wir eine glückselige Urständ wünschen, nur nicht in unserer Geschichte. Dessgleichen Oddi's zwei Freundschafts- und Liebes-Wettstreits-Komödien Erofilomachia[1]) (Kampf zwischen Liebe und Freundschaft) und La Prigione d'Amore[2]) (Liebesgefangenschaft) mit der Fabel von Damon und Pithias, die auch der herrlichen Ballade unseres Schiller, der Bürgschaft, zum Grunde liegt, und daher für uns doppelt zu den „lebenden Todten" zu werfen, als dritte im Bunde von Oddi's drei Komödien. Dahin müssen wir gleichfalls N. Buonaparte's „Wittwe"[3]) verweisen, eine Schein-Wittwe, die als solche den Komödien-Wittwen des Caro und Oddi sich beigesellt, mit Dreingabe der unerheblichen Verschiedenheit, dass N. Buonaparte's Wittwe zugleich mit ihrem Gatten bei einem Schiffbruch ertrinkt, und Beide sich doch schliesslich in Venedig wieder zusammen finden, dem vorbestimmten Wiedervereinigungsorte schiffbrüchiger Wittwen mit ihren aufgegebenen Ehemännern, zusammengebracht durch Vermittelung eines N. Buonaparte. Die hanfenen Halsbänder, die bekanntlich das Meerwasser respectirt, wässert es in diesen Komödien zu doppelt so starken Ehebanden; der Eigenschaft der Stricke, Seile und Taue gemäss, vermöge welcher diese, durchfeuchtet und durchzogen von Seewasser, straffer und fester werden. Dasselbe scheint bei staatseinheitlichen Ehebanden der Fall.

Ueber Bord denn auch mit der Commedia, L'Aridosio[4]), von Lorenzino de' Medici! Nicht weil sein Schreibrohr den Dolch des Harmodius barg, mit dem Lorenzino seinen Vetter, Alessandro de' Medici, erstach (1537), den Bruder der Catharina von Medici, den Kaiser Karl V. zum ersten Herzog von Florenz (1531) ernannt hatte, dessen grausam-üppiger Pisistratide der kaiserliche Herzog wurde. Auch desshalb nicht über Bord mit Lorenzino's Commedia, L'Aridosio, weil sie die Schlinge für den Vetter seyn sollte, wie Hamlets italienische Komödie eine solche für seinen verbrecherischen Oheim war. Nur dass Hamlet beim

1) Gedr. 1586; ein Jugendwerk und nach Ap. Zeno in Perugia mit grossem Beifall aufgeführt. — 2) 1592. — 3) La Vedova Commedia facetissima di Messer Niccolò Buonaparte, Cittadino Fiorentino. Fir. 1592. — 4) Lucca 1548.

psychologischen Experiment es bewenden liess; Lorenzino dagegen sich als einen Hamlet der That erwies, der nicht blos Dolche sprach, sondern brauchte; und als Hamlet einer That „voll Mark und Nachdruck“, die den Verfasser der Commedia, L'Aridosio, zum Helden eines der besten und wirkungsvollsten historischen Dramen der Spanier machte; des Schauspiels: Los Medicis de Florencia, von Don Diego Ximenes de Enciso. Nicht mit Lorenzino also über Bord, den wir uns für Enciso aufsparen müssen. Nur der Commedia des Lorenzino, die eine doppelte Nachahmung: der Adelphi des Terentius und der Mostellaria des Plautus — nur dem Aridosio des Lorenzino zwei Mühlsteine um den Hals, und hinab mit ihm ins Meer der Vergessenheit, da wo es am tiefsten ist! In Einem Aufwaschen gleich auch einen kolossalen Schwamm, vollgesogen und vollgetränkt mit Lethewasser, über all die noch rückständigen, kritisch-todten Commedie erudite des 16. Jahrhunderts gestrichen, sammt ihren Dichtern, deren Namen auf Riccoboni's Sterbelisten seitenlang verzeichnet stehen![1]) Nur der Maskenkomödie und der mehrererwähnten Commedia dell' arte des 16. Jahrh. müssen wir noch einige Abschiedsworte schenken. Zunächst ist zu bemerken, dass diese beiden oft verwechselten Arten volksthümlicher, durch Schauspieler von Handwerk, im Gegensatz zu den aus Dilettanten bestehenden Spielgenossenschaften der Akademiker und der Privattheater, dargestellter Bühnenspiele von einander zu unterscheiden sind. Die Maskenkomödie, in den bekannten typisch-landschaftlichen Charaktermasken gespielt, war keine Stegreifkomödie; sondern hatte einen regelrechte Fabel, und eine nach schriftlichen Abfassungen, wie die „gelehrte“ Komödie, gesprochenen Dialog; nur dass dieser, den Masken gemäss, in der landschaftlichen Mundart geführt wurde. Die Erfindung dieser nach den verschiedenen Dialekten dialogisirten Maskenkomödie wird dem Angelo Beolco, gen. Ruzante, beigelegt.

Die Commedia dell' arte[2]), oder a suggetto, die impro-

1) Hist. du Th. ital. Catalogue des Commédies italiennes, imprimées depuis l'An 1500 jus qu'à l' An 1650 p. 131—186. Table Alphabétique des Poëtes Comiques, p. 195—208. Vgl. Bibliothèque dramatique de Soleinne etc. Paris 1844. t. IV. prem. époque. — 2) Fälschlich von deutschen Literarhistorikern „Kunstkomödie“ genannt. „Arte“ bedeutet auch „Zunft“

visirte, die Stegreifkomödie wurde nicht nach einem schriftlichen Dialoge memorirt; sondern aus dem Stegreif eben, aber nach einem allgemeinen Scenariumentwurfe gesprochen, welches der Schauspieler durch seine augenblicklichen Eingebungen auszufüllen und dialogisch auszuführen hatte. Die Verbindung der lückenhaften Scenen vermittelte der Arlechino durch seine mimischen, desshalb auch, wie schon bemerkt, Lazzi („Verbände", lacci) genannten Spässe. Als Erfinder der Commedia dell' arte wird Francesco Cherea bezeichnet[1]), Günstling und Lieblingskomiker Papst Leo's X. Den Beinamen Terenziano Cherea erhielt derselbe wegen der Vorzüglichkeit, womit er diese terenzianische Komödienfigur spielte. Die Plünderung Roms unter Clemens VII. vertrieb Cherea aus der Stadt. Er ging nach Venedig, wo er die Commedia dell' arte in der charakterisirten Form einführte. Denn die Stegreifkomödie an sich ist bekanntlich so alt wie die Schauspielkunst selbst. Von ihr, wie dargethan worden, ging das Drama aller Völker aus; wie denn auch, worauf ebenfalls mehrfach hingewiesen ist, die Commedia dell' arte der Italiener in der Oskischen Stegreifkomödie, und diese in der Tarentinischen wurzelt.

Der Erste, der seine Scenariumentwürfe mit der ihnen zu Grunde liegenden Fabel drucken liess, war Flamminio Scala. Er gilt als Reformator der Commedia dell' arte. Improvisation und Mimik gewannen durch ihn eine kunstgemässere Form. Bald auch wetteiferten die Stegreifspieler mit den Akademikern in Darstellung regelrechter Stücke, die sie ihnen nachspielten, wie Pietro Maria Cecchini gen. Vrittelinno, Schüler des Flamminio Scala, und berühmt als Harlekinspieler, berichtet.[2]) Ja derartige kunstgerechte Stücke wurden für sie eigens geschrieben, und von ihnen zuerst, bei festlichen Veranlassungen, dem Publicum vorgeführt. Riccoboni[3]) hebt drei solcher von Stegreif-

und „Handwerk." Die Spieler der Maskenkomödie sowohl, wie der Commedia dell' Arte, waren Lohnspieler von Profession.

1) Franc. Sansovino, Venet. etc. decritta. Ven. 1581. p. 168. Quadrio III. part. II. p. 235. — 2) In seinem Gespräch über Komödien, das unter dem Titel Frutti delle moderne Commedie, Padov. 1628 erschien. — 3) A. a. O. I. p. 43.

spielern vor fürstlichen Gästen zuerst aufgeführten und für diesen Zweck gedichteten Komödien hervor: Agostino Ricchi's vor Karl V. gespielte Commedia I tre tiranni, die wir kennen.[1]) Niccolò Secco's uns gleichfalls schon bekannte Commedia, Gli Inganni[2]), und Le Due Persilie, Commedia des florentinischen Malers Giovanni Fedini, die in Gegenwart der Grossherzoginnen von Toscana 16. Febr. 1582 in Florenz von Schauspielern der Commedia dell' Arte zum erstenmal dargestellt wurde. Der Pastor Fido von Guarini ist, von der ersten Aufführung an, ausschliesslich von Stegreifkomödianten gespielt worden. Dieselben Komödianten, die heut „Arlequino Maestro d'amore" extemporirten, gaben Tags darauf eine Commedia erudita und spielten hinterher wieder ein Stegreifstück. Gelegentlich des eben erwähnten Pietro Maria Cecchini sey noch im Vorübergehen bemerkt, dass, einer von ihm mitgetheilten Notiz zufolge, weibliche Rollen von Frauen zuerst um 1560 gegeben wurden. Vor diesem Zeitpunkt, setzt Cecchini hinzu, spielten Knaben und Jünglinge in Mädchenkleidern die Frauenrollen.

Die Maskenkomödie des

Beolco Angelo Ruzante.

Beolco wurde in Padua 1502 geboren. In einem Dorfe Codevico bei Padua soll er den Paduanischen Volksdialekt und das Gebahren der Landleute sich angeeignet haben. Der Name Beolco (bubulcus,-Rinderhirt) scheint auch auf ländliche Lebensweise hinzudeuten. Als Schauspieler, Mime, nannte er sich Ruzante, nicht ohne Beziehung auf seinen Beruf, wie uns dünkt, da Ruzante[3]) dem deutschen „Schäker", „Spassmacher" entspricht. Seine Specialität bestand in Darstellung von Bauern, Rüpeln u. dgl. die er mit unübertrefflicher Lebenswahrheit spielte. Als Ruzante gab er diese Rollen in seinen eigenen Stücken. Zilioli sagt von ihm: Er sey der Liebling des jungen paduanischen Adels gewesen.[4]) Manchmal spielten die jungen paduanischen Edelleute in seinen Stücken mit, Bauerncharaktere darstellend.[5])

1) S. oben S. 592. — 2) S. oben S. 801. — 3) Ruzare „scherzen", „schäkern." — 4) Zilioli, Istoria delle vite de' Poet. ital. p. 269. — 5) Mazzucchelli, Scrit. d'Ital. v. Beolco.

Ruzante war der Erste, der die Maske des Pantalone einführte, den er im Dialekt als venetianischen Spiessbürger-Kaufmann sprechen liess. Dessgleichen den Dottore Bolognese, den bolognesischen Doctor in seiner Mundart. Ruzante's Diener sprechen Bergamaskisch. Das gemeine Volk von Bergamo, berüchtigt durch zwei Eigenschaften: Albernheit und Spitzbüberei, fand in Ruzante's zwei Bedienten-Masken seine landschaftlichen Vertreter: der Arlechino repräsentirte den täppisch-albernen Bergamasken; Scapino den spitzbübischen Bedienten-Charakter. Ruzante's Commedie stellen eine Musterkarte der verschiedenen provinziellen Figuren und Mundarten dar, in deren jeder die Provinz selbst sich zur komischen Person individualisirt. Aehnliche Personificationen führte schon der altattische Komödiendichter Eupolis in seiner Komödie „Die Bundesstädte“ ein;[1]) mit entgegengesetzter Absicht freilich, da seine in Costüm auftretenden Städte und Inseln die satirische Spitze gegen Athen richten; während die provinziellen Maskenfiguren des Ruzante die lächerlichen Seiten des italienischen Sonderstädtewesens zur Schau stellen. Verschiedene Sprecharten im Drama, je nach Geschlecht und Kaste, hat uns auch das indische Drama als Eigenthümlichkeit dargelegt.[2]) Zur Charaktermaske der italienischen Commedia mimica, wie Ruzante's Maskenkomödie und Francesco Cherea's Commedia dell' arte auch noch, im Unterschiede zu der Commedia erudita, genannt wird, gehört die Gesichtsmaske, mit welcher der Pantalone, der Brighella[3]), der Arlechino und der Dottore stets erschienen. Die andern provinziellen Charakterfiguren trugen in der Regel keine Larve. Einige dieser stehenden Komödienmasken reichen bis auf die der römisch-italienischen Atellane zurück, wie die Zanni[4]) (Arlechino und Scapino). Der Arlechino ist der Mimus in centunculo;[5]) der neapolitanische Pullicinella der römisch-oskische Maccus;[6]) Fiorillo Silvio, ein berühmter neapolitanischer Komiker und Darsteller des Capitano Mattamoros, brachte den Pullicinella um 1630 auf die italienische Bühne und liess ihn calabresisch sprechen. Der Charakter des Dottore Bolognese entspricht dem des

1) Gesch. d. Dram. II. S. 69. — 2) Gesch. d. Dram. III. S. 73. — 3) Der ferraresische Schelm. — 4) Vom griech. σάννος Tölpel s. Gesch. d. Dram. II, 640. — 5) Das. 642. — 6) Das. 323 u. 324.

Pedante der Commedia erudita, dessen Urbild der Paedagogus, Lydus, in Plautus' Bacchiden ist. Andere dieser Charaktermasken sind spätern Ursprungs, wurden von Ruzante's und Cherea's Nachfolgern erst eingeführt; die meisten im 17. Jahrh. wie z. B. der Mezetino, von Angelo Constantini, Mitglied der italienischen Komödianten in Paris, um 1632 erfunden, und nach einer Zeichnung des Calot costümirt. Es wird wohl noch von ihm und ähnlichen Gesellen die Rede seyn. Die Wandlungen einiger dieser Mimenmasken, nicht nur im Costüm sondern auch im Charakter, werden ebenfalls gelegentlich zur Sprache kommen. Die Metamorphosen z. B., die der Arlechino erfuhr, der vor Ruzante dem atellanischen Sannio[1]) an Schlauheit und Spottlust glich. Seit 1560 hatte er sich in einen gefrässigen, einfältigen, feigen Schlauthuer umgewandelt, verwandter dem Pierrot der Pantomime, als dem ursprünglichen Harlekin. In Paris setzte ihn der berühmte Harlekin der italienischen Schauspielertruppe, Dominique Biancollelli (1680), in seine frühern Rechte wieder ein, und erhob ihn zu der glänzendsten Figur der italienischen Maskenkomödie. Verschiedene Spielarten von Capitani gloriosi hat uns schon die Commedia erudita in ihren Eisenfressern vorgeführt, die sämmtlich in Plautus' Miles gloriosus ihren Urahn verehren, ausgestattet jedoch mit hyperbolischen Zügen des spanischen Bramarbas, den seit Karl's V. Besuch in Italien die italienische Bühne aufnahm. In der Masken- und Stegreifkomödie erhielt der Charakter ein neues Relief durch berühmte Darsteller der Rolle, deren jeder auch seinen Capitano durch besondere Unterscheidungsnamen auszeichnete. Fabrizio de Fornariis z. B. figurirte als Capitano Cocodrillo. Des Capitano Mattamoros von Silvio Fiorillo wurde schon gedacht. Seinem berühmten Capitano Spavento da Vall' Inferna hat Francesco Andreini in einem von 39 Dialogen oder raggionamenti zwischen dem Capitano und seinem Diener Trappola strotzenden Quartbande: Le Bravure del Capitano Spavento[2]), ein Denkmal gesetzt.

Die meisten dieser Maskenspieler waren, nach Vorgang des Ruzante, zugleich Komödiendichter, und schrieben sich selbst

1) Obvium quemque irridebant (Sanniones). Voss., Inst. Poet. Lib. II. c. 32. § 4. — 2) Ven. 1609.

die Stücke, in denen sie auftraten. Den Ruzante stellt sein Landsmann Scardeoni als Dichter dem Plautus, als Schauspieler dem Roscius gleich.[1]) Varchi begnügt sich, Ruzante's Komödie über die römischen Atellanen zu erheben[2]), von denen bekanntlich nur spärliche Fragmente vorhanden. Von Ruzante sind sechs Commedie vorhanden: La Piovana (Venez. 1548), Anconitana (Ven. 1551), Rhodiana (Ven. 1553), Vaccaria (Ven. 1556), Fiorina (Ven. 1556), Moschetta (Ven. 1551). In einem Bande erschienen sämmtliche sechs Commedie Vicenza 1598, nebst einem Anhange, bestehend aus drei scenirten Dialogen, einer Art Bauerneklogen, drei Reden (Orationi) und einem Sendschreiben (Lettera) an Messer Marco Alvarotto.

Jede dieser Commedie ist selbst für italienische Literatoren ein Buch mit eben so vielen Siegeln als Dialekte darin vorkommen. Riccoboni sagt darüber: „Die Komödien des Ruzante erfreuen sich eines grossen Rufes; es hält aber schwer, sie zu würdigen, wegen der verschiedenen Mundarten, die sich dem Verständniss entgegenstellen.“[3]) Auch ist uns keine Literaturgeschichte bekannt, in keiner Sprache, die mehr als den Titel von Ruzante's Komödien vorbrächte. Wir können daher getrost an diesen sechs Babelthürmchen, oder sechs Hieroglyphensärgen mit eben so vielen festsitzenden Masken, vorüberziehen und sie dem ägyptischen Museum überweisen. So viel uns der Hieroglyphenschlüssel des Argomento, der selbst ein Convolut von Hieroglyphen ist, hat entziffern lassen, unterscheidet sich Ruzante's Maskenkomödie von der „gelehrten“ Vermummungskomödie der Akademiker mehr dadurch, dass sie die Masken nicht zu wechseln braucht, weil es eben stehende Masken sind; und auch mehr dadurch, dass die Maskenkomödie nicht blos das Gesicht ihrer Figuren, sondern auch die Zungen in Dialektlarven maskirt[4]), ihre Sprache nämlich,

1) De Antiquit. Urb. Patav. Bd. II. p. 256. — 2) Ercolano p. 406. — 3) Les Comédies de Ruzante sont dans une grande reputation, mais il est difficile de les goûter par la difficulté qu'il y a d'entendre tant de différens langages. I. p. 52. — 4) Ein förmliches Maskenlager von solchen sprachlichen Zungenlarven besitzt die italienische Literatur in ihrer macaronischen Poesie (Poesia macaronica) deren Erfinder der mit einem Frauenzimmer, Girolama Dieda, entlaufene Benedictinermönch, Teofilo Folengo (geb. im Mantuanischen 1491). Sie besteht aus einem Gemengsel

ihren Dialog; als dass sie sich von der gelehrten Commedia durch Fabel, Bau, Motive, Scenengang, Charaktere, kurzum durch alles Wesentliche unterschiede, was eine Volkskomödie von der Salonkomödie unterscheiden müsste. Um was dreht sich z. B. die Anconitana, Commedia del famosissimo Ruzante? Um denselben Spiess, der durch sämmtliche Commedie der Akademiker läuft. Und welcher Faden schlingt sich durch die Intrigue der

von italienisch-lateinischen Versen, wo jedes der beiden Idiome das andere als halbe Maske gleichsam vornimmt; lateinische Wörter italienisirt und italienische latinisirt einen Mummenschanz abhalten. Man könnte die italienische Sprache selbst eine lingua macaronica nennen, in Betracht ihres breccienartig zusammengebackenen Sprachgemengsels aus celtisch-lateinisch-provenzalisch-lombardischen Wortlarven. Folengo's Macaronion, eine Sammlung solcher italienisch-lateinischen Poeme, enthält das burleske, der Batrachomyomachie des Homer nachgebildete Epos Moschea, „Krieg der Fliegen und Ameisen;" und Gesta magnamimi et prudentissimi Baldi „Thaten des grossmüthigen und überaus klugen Baldus." Derselbe Folengo hatte 1526 ein in italienischen Stanzen verfasstes Poem von 8 Gesängen (capitoli) Orlandino, unter dem Namen Limerno Pitocco da Mantova, erscheinen lassen. Limerno ist das maskirende Anagramm von Merlino, einer andern Autormaske des Folengo. Pitocco, „Bettler" sollte den elenden Zustand bezeichnen, worin er bei Abfassung des Orlandino sich befand. Das barocke Epos ist die lustigste Parodie der Rolandsage, die von den italienischen Epikern, Bojardo vielleicht ausgenommen, überhaupt scherzhaft, ironisch, ja frivol behandelt worden. Ein Jahr nach Erscheinung des Orlandino veröffentlichte Folengo-Merlino-Limerno Pitocco das seltsamste Product, das je eine Literatur hervorgebracht, betitelt Chaos del Tri per uno, sein Sündenbekenntniss, Verse und Prosa durcheinander gemischt, hin und wieder im macaronischen Styl, von lateinisch-italienischen Froschlarven durchschwänzelt. Der treueste Abdruck seines Geistescharakters, seines Lebens, seiner Verirrungen und Busse, und vielleicht die einzigen wahrheitgemässen „Bekenntnisse", die existiren. Mit Folengo starb das Genre keineswegs aus. Sein Schüler Cesare Orsini eiferte dem Meister nach mit rühmlichem Erfolge, wie sein Hauptwerk, Capriccia macaronica, beweist: eine Sammlung von grössern und kleinern Gedichten, dem Macaronion des Folengo ähnlich, das Tomasini (Mémoires de Niéron l. VIII. p. 274) ein Werk vom besten Geschmack nennt, voll ernster Gedanken und Maximen unter scherzhafter Hülle. Ausser den Capriccia schrieb Orsini „Ueber die losen Streiche der Buhldirnen", De malitiis Putanarum; „Ueber die Verdienste der Narrheit", De laudibus Pazziae etc. Vgl. Genthe, Geschichte der Macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale. Halle und Leipzig 1829.

Anconitana? Münchhausen's Entenfaden, den eine akademische Komödie der andern überliefert.

Tancredi und Theodoro zwei Jünglinge, beide aus Sicilien, werden mit einem Gefährten, Namens Gismondo, in dessen Beinkleidern aber eine junge Dame, Isotta, aus Gaieta steckt, selbdritt von den unentrinnbaren, auch die Maskenkomödie heimsuchenden türkischen Piraten gefangen genommen, einem Moro oder Mauren als Sklaven verkauft, diesem von einem venetianischen Kaufmann abgekauft und nach Venedig gebracht. Hier verliebt sich die wunderschöne Frau eines steinreichen alten Mäklers, Namens Sier Thomao, in den Gismondo, in dessen Beinkleidern die Isotta aus Gaieta steckt, und beredet ihren Mann, für Gismondo das Lösegeld dem venetianischen Kaufmann zu zahlen und ihn loszukaufen. Der alte Mäkler, der die Courtisane Doralice liebt, braucht aber sein Geld, um sich diese von seinem Diener, Ruzante, mäkeln zu lassen, welcher seinerseits in eine Magd der Doralice bis über die Ohren vermäkelt ist. Darüber kommt der Titel der Commedia, die Anconitana, eine junge Dame, Ginevra, aus Ancona, in Venedig an, um, mit ihrer Zofe, Gitta, beide in Mannskleidern, den Gismondo aufzusuchen, in den sie sich bei seiner Durchreise durch Ancona, auf den ersten Blick, sterblich verliebt hatte. Nach vielen qui's pro quo's, die sich die drei Paar stehende Beinkleider, worin die Frauenzimmer incognito herumlaufen, gegenseitig in die Schuhe schieben, erkennt die Anconitanerin, Ginevra, in dem Gismondo ihre Schwester Isotta aus Gaieta, die seit acht Jahren verschwunden gewesen, und von Ginevra als todt beweint worden. Nun folgt die stehende Maske aller Komödien: das Heirathen. Isotta opfert die Beinkleider dem Tancredi und Ginevra dem Theodoro, worauf die beiden Ehepaare in ihr Vaterland zurückkehren. Sier Thomao und sein Diener Ruzante vereinigen sich zu einer Mäkelpartie mit ihren beiden Liebchen, der Courtisane Doralice und deren Zofe Besa, in einer Villa bei Venedig, währenddessen die schöne Frau Maklerin aus den Coulissen, wo sie die ganze Komödie lang sich aufgehalten, nach zwei Seiten hin, das Nachsehen hat.

Ein ähnlicher Geist wie Ruzante war sein Zeit- und Berufsgenosse der Venezianer Andrea Calmo, komischer Dichter und Schauspieler. Als Darsteller seiner eigenen Komödien erlangte er

eine solche Meisterschaft, dass er ein angestauntes Wunder und Mirakel der Bühne wurde.[1]) Seine erste Commedia Spagnolas, ebenfalls in verschiedenen Dialekten, veröffentlichte er unter dem Namen Scarpella Bergamesco 1549. Seine übrigen Commedie sind: La Saltuzza (Ven. 1551), La Fiorina, La Pozione (Ven. 1552), Il Travaglia (Ven. 1556), Rodiana (1553), die unter Ruzante's Commedie aufgenommen wurde, wogegen Calmo in seiner Widmung an den Conte Vimercato Einspruch erhebt. Der Fabel nach, könnte die Rodiana jeder akademische Komödiendichter jener Zeit als sein Eigenthum reclamiren. Denn welcher dieser Akademiker hätte nicht eine Commedia gedichtet, wenn auch nicht in der buntscheckigen Harlekins-Dialektjacke, wo ein aus seiner Vaterstadt Verbannter nach fünfzehnjähriger Verschollenheit seine Frau unter einem andern Namen wiederfindet? Wenn in der Rodiana Rhodus diese Vaterstadt, und für den daraus verbannten Theofilo kein hic Rhodus hic salta ist; so hindert diess so wenig, dass die Commedia Rodiana von Calmo oder Ruzante nicht auch ein Akademiker sollte verfasst haben können, so wenig wie dass Parma die Stadt ist, wo sich Theofilo mit seinem Sohn Ruberto, unter dem Namen Demetrio, seit 15 Jahren aufhält, ohne dass seine Frau Liguria, Kunde von ihm erhalten, selbst als auch sie mit ihrer Tochter Delia, nach langem vergeblichem Umhersuchen nach ihrem verschollenen Gatten, Theofilo, sich in Parma niedergelassen und ihren Namen Liguria in Sofronia, und den ihrer Tochter Delia in Beatrice umgeändert hatte. Oder wären es etwa die Liebschaften übers Kreuz, die wir nicht in jeder Commedia erudita eben so gut fänden, wie in Andrea Calmo's reclamirter venetianisch-bergamaskischer Komödie Rodiana? Wo der Advocat Cornelio, ein intimer Freund von Theofilo-Demetrio, abwechselnd mit seinem Sohne, Federico, dem Busenfreunde von Theofilo's Sohn Ruberto, mit Beatrice-Delia scharmuzirt, des Theofilo vorläufig noch unerkannter Tochter; während Federico's Herzensfreund, Ruberto, für dessen Mutter, Felicità, schwärmt. Die Auf-

1) Nella rappresentazione delle sue proprie Commedie adoperò tal maestria, che fu veramente uno stupore, ed un miracolo delle Scene. Franc. Bartolò, Notizie istoriche de' comici italiani etc. Pad. 1781. I. p. 146.

lösung der beiden ineinander verflochtenen Liebesknäuel versteht sich so von selbst, dass kein Akademiker sie mit dem besten Willen anders hätte entwirren können, als diess in der Rodiana geschieht, sey nun Ruzante oder Calmo der Verfasser. Und gab es denn nicht wirklich berufsmässige Akademiker, die, im Style des Ruzante und Calmo, Maskenkomödien schrieben? Giov. Bricci z. B. ein Römer, von der Gesellschaft der „Schweigsamen“ (de' Taciturni), welcher gegen Ende des 16. Jahrh. derlei Komödien schrieb: Lo Scaramuccia u. a.; La Zingara sdegnosa, „Die spröde Zigeunerin“ etc. Vergilio Verucci, Doctor der Rechte, Academico intrigato (der „verwickelte“ oder verhedderte Akademiker) zu Rom, schrieb sogar eine Commedia, die den Titel führt: I diversi linguaggi „die verschiedenen Sprachen“ (gedr. Ven. 1609); ferner Il Pantalone innamarato „der verliebte Pantalon u. s. w.[1])

Ausser den genannten Commedie, die Rodiana mitgerechnet, die übrigens Mazzucchelli unter den Commedie des Ruzante nicht aufzählt, schrieb Andrea Calmo auch Egloghe Pastorali (Ven. 1553) und Lettere (1563). Als sein Todesjahr wird 1571 angegeben.

Ein paar Worte noch über den gefeierten Verbesserer der Commedia dell' Arte, den schon erwähnten Flamminio Scala. Er stammt von adeliger Familie. Ort und Jahr seiner Geburt finden wir nicht angeführt. Als Leiter einer Truppe, Accesi, spielte er unter dem Bühnennamen Flavio die Liebhaber-Rolle (Innamorato). Er brachte zuerst System und Regel in die Stegreifkomödie, dergleichen er selbst nicht weniger als fünfzig herausgab, bestehend aus den Argumenten und den Scenarien, Andeutungen des Sceneninhalts und der Scenenfolge. Diese Sammlung von 50 Stegreifkomödien-Entwürfen (canevasi) erschien unter dem Titel: Il Teatro delle Favole rappresentative, ovvero La Ricreatione comica boscareccia e tragica: divisa in cinquanta giornate, composte da Flamminio Scala detto Flavio, Comico del Seren. Sig. Duca di Mantova. Venet. 1611. Flamminio Scala stand an der Spitze der berühmten Schauspielertruppe, Comici Gelosi, die, wie

1) Quadrio a. a. O. p. 227.

bereits gemeldet[1]), unter Heinrich III. das erste italienische, vom Könige privilegirte, komische Theater in Paris, 1577, eröffneten. Seine Gattin, Orsola, war unter dem Theaternamen Flamminia eine der berühmtesten Schauspielerinnen ihrer Zeit und Prima Donna der Gesellschaft der Comici Accesi unter der Führung des Pier Maria Cecchini um 1609. Stücke aber schrieb Flamminio Scala für die als Schauspielerin und Dichterin[2]) hochgefeierte Isabella (geb. 1562 in Padua), die sich mit Francesco Andreini (Capitano Spavento) 1578 vermählte. Die berühmtesten Geister der Zeit huldigten in poetischen Lobpreisungen dem Kunsttalente und den Tugenden dieser bewunderten Frau, die der Komiker Giov. Paolo Fabbri, als die grösste aller Schauspielerinnen, sowohl in komischen als tragischen Rollen, rühmt.[3]) Jacopo Castelvetro, Gabriello Chiabbrera, Torquato Tasso[4]), Ridolfo Campeggi, wetteiferten in Sonetten zur Verherrlichuug der ausserordentlichen Erscheinung. Die Sonette, worin Isabella Andreini ihren Dank für die Huldigungen jener grossen Lichter des Jahrhunderts aussprach, übertreffen nicht selten an dichterischem Gehalt die poetischen Spenden selbst. Ihre Briefe[5]) sind denen der Sevigné an Geist, Witz und gesunder Lebensphilosophie zu vergleichen. Mit dem glänzendsten Kunstgenie verband diese merkwürdige Schauspielerin die grösste Sittenreinheit. Eine treue Gattin, eine liebevolle Mutter, von der beispielwürdigsten christlichen Frömmigkeit, nimmt Isabella Andreini eine hervorragende Stellung ein unter den verehrungswürdigsten und grössten Frauen ihrer Zeit, als die sie auch von Herrschern und Fürsten anerkannt und ausgezeichnet wurde. Die berühmte Accademia degl' Intenti zu Pavia rechnete es sich zur Ehre, sie in ihre Gesellschaft als Mitglied unter dem Namen Accesa aufzunehmen.[6]) Sie starb im Wochenbette 42

1) S. oben S. 395. — 2) Die Rime der Isabella Andreini erschienen Mil. 1601. — 3) Bartoli a. a. O. p. 156. — 4) Von Torquato Tasso stammt auch die Inschrift auf dem in der Kirche d. S. Spirito zu Ferrara befindlichen Grabmal des vielleicht grössten italienischen Schauspielers, des Garrik der italienischen Schauspielkunst im 16. Jahrh.: des Battista Veratti oder Verato aus Ferrara. — 5) Lettere, erfuhren 6 Auflagen von 1607 bis 1647. — 6) Mehrere Schauspieler der Commedia dell' arte waren Mitglieder von Akademien, Giov. Battista Andreini (Lelio) z. B. Mitglied der Accademia de' Spensierati (der „Gedankenlosen"), Cintio Fidenzi der Accademia de' Virtuosi. s. Nicolò Barbieri detto Beltrame, la Supplica etc. Ven. 1634. p. 22.

Jahr alt 1604, in Lyon. Während ihrer Krankheit pflegten sie lyonesische Edelfrauen aus den ersten Familien. Um ihr Sterbebett waren Priester aus dem Kapucinerorden versammelt, die ihr den letzten Trost der Kirche reichten. Das eherne Grabmal in Lyon trägt die lateinische Inschrift:

D. O. M.

Isabella Andreina Patavina Mulier magna virtute praedita. Honestatis ornamentum, maritalisque pudicitiae decus, ore facunda, mente foecunda, religiosa, pia, Musis amica, et artis Scenicae caput hic resurrectionem expectat. Ob abortum obiit 4 Idus Iunii 1604. Annum agens 42.

„Isabella Andreina, aus Padua gebürtig. Eine Frau von hoher Tugend. Eine Zierde der Sittsamkeit und ehelicher Keuschheit; beredten Mundes, fruchtbaren Geistes; gottesfürchtig, fromm; den Musen hold und das Haupt der scenischen Kunst, harrt an dieser Stelle ihrer Auferstehung. Sie starb am Abortus 18. Juni 1604 im 42. Lebensjahre."

1616 gab Flamminio Scala „Fragmente einiger Schriften der Frau Isabella Andreini" heraus (Fragmenti di alcune Scritture della Signora Isabella Andreini. Vened. 1616). Er selbst starb bald nachdem seine Commedia in Prosa: Il finto Marito erschienen war (Ven. 1619).

Um eine Vorstellung von einem solchen Entwurf (canevasso) einer Stegreifkomödie zu geben, da unseres Wissens, keine einzige Literatur- und Theatergeschichte[1]) dergleichen beibringt, wählen wir die Giornata XXIX, mit dem Komödientitel:

Il fido Amico, Der treue Freund.

Wir geben das Argomento, das Personenverzeichniss, die Bühnenrequisiten (Robbe per la Commedia) und, als Probe, ein Stück von der Scenenfolge des ersten Actes der dreiactigen Commedia.

1) Probemuster aus römischen Stegreifkomödien neuerer Zeit giebt Franc. Valentini (Trottato sulla Commedia dell' arte, Berl. 1826. 4); aber als Musterreiter eben geist-, gedanken- und kenntnisslos. Die Schrift gleicht mehr einer Stegreifschilderung der ital. Carnevalsmasken, als einem Beitrage zur Geschichte der Commedia dell' arte.

Argomento.

In Neapel wohnten zwei edle Jünglinge; der Eine hiess Oratio, der Andere Flavio; Beide in ein reizendes Mädchen, Namens Isabella, verliebt, Tochter eines Pantalone aus der Gesellschaft der „Bedürftigen von Venedig"[1]) (Bisognosi Venetiani), eines in Neapel angesehenen Mannes. Isabella erwiederte die Liebe des Oratio, welcher, mit Hülfe seines Freundes Flavio, von dessen heimlicher Leidenschaft für Isabella er nichts ahnte, die Geliebte zu entführen beschloss. Nach erfolgter Entfernung, bringt Oratio die Isabella in das Haus des Freundes zu dessen Schwester Flamminia. Diese von heftiger Liebe zu Oratio entbrannt, entflieht mit demselben. Flavio aber, der die Isabella nun in seiner Gewalt hat, hütet ihrer mit aller Freundschaftstreue, um sie dem Oratio zurückzugeben. Nach vielen abenteuerlichen Ereignissen vermählt sich Oratio mit Flavio's Schwester Flamminia, und entsagt diesem zu Liebe seiner ersten Geliebten, Isabella, zu beider Mädchen Befriedigung und mit Zustimmung der beiderseitigen Eltern.

Personen der Komödie.

Pantalone aus Venedig.
Isabella seine Tochter.
Pedrolino, Arlechino } Diener.
Gratiano Doctor[2])
Flamminia, Fabio } dessen Kinder.
Oratio ein junger Edelmann.
Capitano Spavento.
Musiker, dessen Freunde.
Capitano der Schaarwache (Sbirri).
Sbirri, die sprechen.
Corporal der Sbirren.
Franceschina, eine Stubenvermietherin.

Gebrauchsgegenstände für die Komödie.
(Robbe per la Commedia).

Viele Laternen.
Blut und (nicht Eisen, sondern) Pflaster um eine Wunde zu verkleben.
Ein Stuhl mit hoher Lehne.
Viele Leinwandstücke und Binden, zum Verbinden eines verwundeten Kopfes.
Eine Laterne für die Sbirren.

1) Venezianische Schauspielertruppe. — 2) In dieser Maske haben wir den Alessandro in Castelletti's Commedia, Le Stravaganze d' amore, um Martia's Liebe werben sehen. Die regelrechte und die Stegreifkomödie

Stadt Neapel. Nacht.

Erster Act.

Pantalone kommt mit brennender Laterne und sagt, dass er den Regenten und den Wachthauptmann von der Flucht seiner Tochter benachrichtigt, und dass er den Pedanten (Dottore) in Verdacht habe, der sich nirgend blicken lasse.

Arlecchino: er vermuthe, Oratio habe Isabella entführt. Sie hören Leute kommen, gehen ins Haus hinein, und sofort erscheint auch schon Arlecchino am Fenster. Inzwischen kommt

Oratio, hinter Pantalone her, um zu erfahren, was dieser vom Verschwinden Isabella's wisse, und erzählt dem Pedrolino, dass er die Isabella entführt und sie bei Flavio, seinem besten Freunde, untergebracht. Plötzlich tritt Arlecchino ein. Pedrolino (zu Oratio): Er müsse dem Flavio, in Rücksicht auf dessen Jugend, nicht allzusehr vertrauen, und spricht ihm von der Liebe, die Flavio's Schwester, Flamminia, für ihn empfindet. Oratio bricht das Gespräch ab; heisst den Pedrolino sich entfernen, und giebt der Isabella ein Zeichen hervorzutreten.

Isabella tritt schüchtern aus dem Hause, und sagt dem Oratio, dass sein Freund Flavio noch nicht zurückgekehrt sey. Inzwischen ist

Flamminia am Fenster erschienen, um zu horchen. Isabella fragt Oratio, ob er jemals eine Andere geliebt. Oratio sagt kühnlich, nein. Sie bittet ihn, sie aus diesem Hause fortzubringen und so bald wie möglich. Oratio verspricht es ihr; schickt sie ins Haus zurück mit dem Bemerken, in dem Hause wohne das ihm Theuerste und Liebste auf Erden. Sie geht hinein; er sieht den Pantalone kommen; beide verschwinden.

Pantalone erfährt von Arlecchino, was Oratio gesprochen; erblicken den Gratiano, der mit angezündeter Laterne daherkommt.

Gratiano ist im Begriff hineinzugehen zum Abendessen. Pantal. ladet sich zu ihm ein. Grat. Er habe nichts für ihn; stellt sich dann, als ob er ein Schriftblatt verloren, das er suchen müsse und entfernt sich wieder. Pant. bestärkt sich in seinem Verdachte. Arlecch. erbietet sich, ins Haus mittelst einer Leiter einzudringen, wie er schon öfter gethan, um mit dem Dienstmädchen, Olivetta, die ihn liebe, zusammenzukom-

machen gegenseitig Anleihen und Tauschgeschäfte unter sich. Als berühmte Darsteller der Charaktermaske des Dottore werden hervorgehoben: Girolamo Chiesa; Pietro Bugliano (gen. Gratiano Fabrizzone da Francolino); Giosesso Milanta (Dottore Lanternone) und Burchiella Luzio von der Schauspielergesellschaft de' Gelosi.

men. Pantalone und Harlekin gehen nach Hause, um die nöthigen Anstalten zu treffen.

Flamminia am Fenster, wundert sich, dass ihr Vater und ihr Bruder Flavio noch nicht zu Hause sind, spricht von ihrer glühenden Liebe für Oratio. Inzwischen hört

Isabella, die im unteren Geschosse des Hauses sich aufhält, Flamminia's Selbstgespräch, und ruft sie herab. Die beiden Mädchen besprechen sich auf der Strasse. Flamminia sagt der Isabella: Oratio hätte sie getäuscht, und für Flavio hierher gebracht, und dass Oratio sie, Flamminia, liebe. Isabella bricht in Thränen aus über Oratio's Verrath, bittet Flamminia sich ihrer anzunehmen und über ihre Ehre zu wachen, und geht weinend ins Haus. Flamminia ruft Amor an, er möchte den Oratio von Isabella abwendig machen, und sein Herz ihr zuwenden und tritt ins Haus.

Capitano Spavento kommt mit Musikanten, um der Isabella ein Ständchen zu bringen, die ihm ihr Vater, Pantalone, zur Frau versprochen. Nun kommt

Gratiano wieder zurück zum Abendessen. Capitano ladet sich bei ihm ein. Gratiano hält Fasten und geht ins Haus. Capitano lässt ein Ständchen aufspielen. Da tritt

Arlecchino heraus, fragt den Capitano, wem die Mattinata gelte. Der Isabella, seiner Frau, versetzt Capitano. Arlecchino theilt ihm ihre Flucht mit. Capitano flucht und wettert, Arlecchino flieht ins Haus. Der Lärm führt

Pedrolino herbei. Er thut, als hätte er einen Schiessbogen unter dem Mantel, und wolle gegen den Capitano abdrücken. Capitano mit Musici ergreifen die Flucht. Pedrolino lacht sie aus.

Pantalone mit der Laterne sucht umher, was es gebe. Pedrolino versteckt sich. Jetzt erscheint

Arlecchino mit der Leiter, bläst beim Heraustreten dem Pantalone das Licht in der Laterne aus, stellt die Leiter an ein Fenster von Gratiano's Hause, und steigt hinauf. Währenddessen stürzt

Pedrolino hervor, verändert die Stimme und prügelt den Pantalone. Arlecchino fällt vor Schrecken von der Leiter, rafft sich auf und läuft davon. Pedrolino geht lachend ab. Damit endet der erste Act.

Im zweiten Act herrscht eine lebhafte Bewegung. Flavio mag nicht nach Hause gehen, wegen Isabella's, die er glühend liebe, und aus Scheu, seinen Freund Oratio dadurch zu verletzen. Pedrolino widerräth ihm diese Liebe, Flavio entfernt sich seufzend. Oratio tritt auf. Pedrolino hält es für nothwendig, ohne den Grund anzugeben, die Isabella aus dem Hause fortzu-

bringen, Oratio möchte, der Sicherheit wegen, in spanischer Tracht sie davon führen, weil die Spanier gefürchtet seyen. Oratio entfernt sich, um den Rath zu befolgen. Scene zwischen Capitano, dem schlaftrunkenen Arlecchino und Pantalone im Dunklen. Flavio verjagt den Capitano mit blanker Waffe. Vom Lärm herbeigezogen, kommt Isabella aus dem Hause, erkennt Flavio, fragt, warum er nicht nach Hause käme zum Abendessen. Flavio schützt ein Liebesverhältniss vor mit einer Dame. Isabella fragt, wer die Dame sey. Flavio darf sie nicht nennen. Pedrolino ruft Isabella laut bei ihrem Namen. Auf den Ruf kommt Capitano eingewickelt in den Mantel. Pedrolino hält ihn im Dunklen für den als Spanier verkleideten Oratio, fordert Isabella auf, dem Oratio zu folgen. Capitano umarmt sie und führt sie von dannen. Flamminia hört Alles von ihrem Fenster aus mit an, klagt über ihre getäuschte Hoffnung. Flavio, der sie belauscht, bedauert die Schwester und sich selbst. Pedrolino kommt bestürzt und meldet die Entführung der Isabella durch den Capitano. Flavio eilt fort, um sie ihm zu entreissen. Flamminia, erfreut über die Verwechselung, geht rasch hinunter in Isabella's Zimmer, zieht Hut und Mantel an, die Isabella zurückgelassen. Nun kommt Oratio als Spanier verkleidet, will mit Flamminia, die er für Isabella hält, davoneilen — da erscheint die Schaarwache. Oratio wird angehalten. Der Hauptmann der Wache, Flamminia für Isabella haltend, lässt sie zu seiner Frau und seinen Töchtern führen, wo sie einstweilen bleiben mag. Oratio wird auf morgen zum Vicekönig vorgeladen. Er bleibt betrübt zurück. Flavio kommt zurück und meldet ihm, dass er die Isabella dem Capitano abgenommen, und sie zur Stubenvermietherin Franceschina, gebracht hat, worüber Oratio hocherfreut ist. Mit einer Streitscene zwischen Pantalone und Dottore Gratiano, den Pantalone im Einverständnisse bei der Entführung seiner Tochter glaubt, endet der zweite Act.

Der Tag ist angebrochen. Oratio erfährt von der Stubenwirthin, Franceschina, die Selbstaufopferung des Flavio, der die Isabella liebe, aber aus Freundschaft für Oratio seine Leidenschaft bekämpfe. Isabella habe ihr Haus wieder verlassen, und sey zu ihrem Vater zurückgekehrt. Arlecchino benachrichtigt Oratio und Pedrolino von Pantalone's Wuth, der von einem Sbirren

die Ergreifung seiner Tochter auf der Flucht mit Oratio vernommen, und dass Pantalone den Pedrolino will hängen lassen. Mittlerweile hat sich Pantalone überzeugt, dass die festgehaltene Flamminia, nicht Isabella, sey. Flavio, der das vernimmt, wundert sich, klagt über Oratio's Treulosigkeit, und will die Flamminia umbringen. Er begegnet der Isabella auf dem Wege nach dem Hause ihrer Eltern und erzählt ihr das Vorgefallene, betrübt über Oratio's Verrath an Freundschaft und Liebe. Corporale mit Sbirren fordern den Flavio auf, ihnen ins Gefängniss zu folgen, wegen thätlichen Angriffs auf die Schaarwache. Er setzt sich zur Wehr mit der Waffe, wird am Kopfe verwundet, stürzt nieder, die Sbirren entweichen. Isabella verbindet ihm die Wunde, Thränen vergiessend. Flavio wird in Pantalone's Haus gebracht. Nach einer lächerlichen Scene mit dem Capitano Spavento, der, den Kopf in Tücher eingewickelt, von Pantalone untersucht, auch nicht die kleinste Wunde aufzeigen kann, und von Arlecchino fortgeprügelt wird, erscheint Dottore Gratiano mit Flamminia, die über Alles Aufschluss ertheilt. Pantalone verzeiht der Isabella, die er in seinem Hause mit dem verwundeten Flavio findet. Oratio hat sich ebenfalls eingestellt. Unter allgemeiner Rührung und Thränen willigt der erweichte Pantalone in die Verbindung des Oratio mit seiner Tochter Isabella. Dieser aber, von den Worten des Flavio auf's tiefste bewegt, erbittet die Flamminia zur Frau, und entsagt der Isabella zu Gunsten des Freundes.

Wie ungleich decenter, sittsamer und zarter ist hier Alles motivirt und entwickelt, als in der Commedia erudita. Die Unanständigkeiten, welche Riccoboni der Commedia dell' arte, selbst der des Flamminio Scala zum Vorwurf macht, könnten nur auf Rechnung der Lazzi des Arlecchino kommen, die uns freilich in diesen Scenarien vorenthalten bleiben. Was aber Schicklichkeit, was Ehr- und Zartgefühl, was moralischen Sinn anbetrifft; so beschämt die extemporirte Volkskomödie des 16. Jahrh., die des Flamminio Scala mindestens, sollten auch unter seinen 50 Argumenten die Fabelmotive von ähnlichem Seelenreize die Ausnahme bilden — so beschämt sie doch die classische Komödie der Fürstenhöfe und Akademiker auf's tiefste, und verhält sich zu diesen, in Bezug auf sittliche Zartheit der Seelenmotive, wie etwa Shak-

speare's Komödie sich zu denen seiner Zeit- und Kunstgenossen verhielt. Da italienische Stegreifspieler zu Shakspeare's Zeiten, wie schon angeführt worden, in London unter grossem Zuspruch Vorstellungen gaben; warum sollte Shakspeare, die Honigbiene, die bei allen Blumen vorsprach, nicht auch aus diesen Theaterspielen so manches aufgeschlürft haben, was er in seinen poetischen Nektar verwandelte, wie er es, erwiesenermassen, mit so vielen, der italienischen „classischen" Komödie entnommenen Motiven that? Gleich die nächste Giornata XXX in Flamminio Scala's Teatro, mit der Ueberschrift Li finti Servi, Comedia, „Die verkappten Diener" hat zum Grundmotive ihrer Fabel dasselbe, worauf Shakspeare's „Was ihr wollt" beruht. Mag nun Scala seine Motive aus den Novellen oder aus den bezüglichen Commedie[1]) entlehnt haben, die aller Wahrscheinlichkeit nach auch Shakspeare kannte; so schliesst diess doch die Möglichkeit nicht aus, dass er auch die Stegreifkomödie, I finti servi, in London habe spielen sehen, und vielleicht dadurch zu einer oder andern Schattirung konnte veranlasst worden seyn. Der Zug z. B., dass Dottore Gratiano, wie Malvolio, als von einem „bösen Geist" besessen ausgegeben wird. Die Erscheinung bleibt jedenfalls denkwürdig, dass aus der Commedia dell' arte nicht allein die grössten Schauspieler hervorgegangen; sondern dass sie auch, in ihrer Blüthe, die sittlichsten Charaktere hervorgebracht. Bezüglich dessen können wir unsere schon ausgesprochene Ansicht nur wiederholen, dass Italiens dramatische Kunst zu der ihr erreichbaren, und, vermöge des nationalen Genies, ihr auch beschiedenen Vollendung nicht habe gelangen können, weil sie, ähnlich wie das römische Drama, nicht in stätiger Entwickelung aus den Wurzeln der volksthümlichen Spiele: des geistlichen Drama's und der Commedia dell' arte, entsprossen; vielmehr, losgelöst von beiden, zum Schlinggewächse des römischen Drama's emporrankte, das doch selbst nur ein Parasit des entarteten attischen Drama's. In dem attischen Drama allein, mit Bezug auf die westländisch-antike Welt, sahen wir, Chor und Mysterie, Volkes- und Gottesstimme, im Vereine mit dem episch-historischen Grundton, dem Staats- und Familienheil, zu dem Dreiklange gleichsam verschmolzen, der

1) Den „Inganni" des Secco namentlich.

den dramatischen Accord durchtönt. Eine Erscheinung, die in dieser Harmonie und Vollkommenheit uns nur wieder im Shakspeare-Drama entgegentritt, dem dreieinigen Kunstproduct aus dem liturgischen, dem volksthümlichen Stegreif- oder Jongleur-Drama (Autoschediasten, Commedia dell' arte) und dem zur sittlich-poetischen Erkenntniss- und Gewissensläuterung gereinigten classischen Drama. Dem entgegen wird das spanische Drama wiederum eine innere Auseinanderlösung und Scheidung jener Momente offenbaren, deren kunstgefährliche Sonderung zu einer demantartigen Seelenerstarrung gleichsam krystallisirt, die im blendendsten Farbenglanz und Feuer orientalischer Juwelen spielt und blitzt, ohne zu erwärmen; ohne jene tiefen Aufregungen in dem menschlichen Herzen zu entzünden, die seine Demanthärte schmelzt, und in weiche, erschütterungssüsse Augentropfen löst, woraus die zerknirschte und in ihrer Zerknirschung trostvolle Seele glänzt und leuchtet, schöner als alle Schätze Ophirs und aller Bilderschmuck Calderon'scher Komödien-Poesie. In den Autos erstarrt das Göttliche zu einer dogmatischen Bussheiligkeit, die uns unheimlich-prachtvoll anglüht mit den Juwelenaugen eines indischen Götzenbildes. In den Lustspielen erstarrt die volksthümliche Komik, die lachende Seelenlust, zu einem Facettenschliff witzig-abenteuerlicher Situationsspiele, die sich in alle, d. h. stets in dieselben Regenbogenfarben einer conventionellen Standespsychologie brechen. In den ernsten Schauspielen erstarren Furcht und Mitleid zu einer tragischen Dogmatik des Ehrbegriffs, der von vornherein so makellos funkelt, dass die Katharsis wieder nur ein glänzender, zu Putzpulver zerriebener Diamant scheint, das den fleckenlosen Ehrbegriff nicht reinigt, sondern kantig und eckig schleift. Die dramatische Katharsis, die, laut unserer Ermittelung, eine Selbstaufopferung und unbedingte Hingebung an das einzig Gute und Rechte, an das in Gott ruhende Sittengesetz, an das Heil der Menschheit und ihre geschichtliche Bestimmung, bezweckt — hier, in dem spanischen Drama, verhärtet sich die dramatische Gemüths- und Gewissensläuterung zu einer glänzenden Verselbstung, Selbstherrlichkeit und Bespiegelung in der eigenen Ehrenglorie; erstarrt die tragische Läuterung zum versteinerten Lichte der allerpersönlichsten, die himmlischen Strahlen des Menschlichen und Göttlichen in sich saugenden Herzenshärtigkeit, sie wieder

zurückwerfend als unerleuchtend-unerwärmende Scheinidee, die nicht aus dem Seelenkern menschlicher Berechtigung und allgemein gültiger Würdigkeit, sondern aus dem Wahn einer abergläubisch bevorrechtigten, mit dem Heiligenscheine eines canonisch-abstracten Ehrendogma's sich krönenden Selbstanbetung hervorbricht. Diese Katharsis der spanischen Eifersuchtsehre möchte schier der Selbstläuterung zu vergleichen seyn, welche, dem Plinius zufolge, das Wasser des scharfäugigen Luchses erfährt, das, an der Luft erkaltend, zum Edelstein gerinnt. Scheint der Vergleich, in Betracht der herrlichen Sternbilder Calderon'scher Poesie, eine Profanation, nun so denke man an die Entstehung jenes Orion[1], der als eines der prachtvollsten Sternbilder am Himmel leuchtet, unbeschadet seines Ursprungs[2], den der keusche Ovid näher anzugeben sich schämt;[3] der Mythologe Paläphatos[4] aber ohne alle Scheu mittheilt, das Kind beim rechten Namen nennend, nämlich Urion[5], nach seiner Versetzung unter die Sterne, euphemistisch: Orion genannt.[6] In der Mythe von Orion dürfen wir denn auch eine Apotheose der Standes- und Ritterehre, vom antiken Geschichtspunkte aus, erblicken; derjenigen Ehre nämlich, die von ihrem ursprünglichen Gehalt, als dem Inbegriffe aller Pflichten der Selbstaufopferung für die Ideale der Menschheit, d. h. für die geschichtlichen Zwecke derselben, nur den Schein und Schatten repräsentirt, und auf diesen Schatten um so eifersüchtiger ist; ja diesem Schatten jenen Gehalt zum Opfer bringt. Orion war ein grosser Ritter oder Jäger, was nach antikem Sinne identisch. Homer lässt seinen Orion noch in der Unterwelt, auf der asphodelischen Wiese, seiner noblen Passion, seiner ritterlichen Waidmannslust, folgen, und ein lustiges Jagen abhalten. Als Sternbild im Himmel hat Orion seinen Jagdhund neben sich, und sein Ritterschwert am Gürtel. Orion ist der mythologische Nimrod, der Urritter, Urahn und Repräsentant des Ritterthums; nicht jenes ächten Ritterthums nach der grossen

1) Von *οὐρέω*, mingo, so genannt. — 2) Das „Ur" in „Ur-Sprung" ebenfalls von *οὐρέω*, mingo, abgeleitet. — 3) Pudor est ulteriora loqui Fast. V. v. 527. — 4) *Περὶ ἀπιστ.* c. 5. *ἀπεσπέρμησαν εἰς αὐτήν*, auf die abgezogene Haut der Opferkuh nämlich, dem Wirthe zu Ehren von den Göttern, als dessen Ehrengästen, gep —. — 5) Quia sic genitus vocat Uriona. Ovid. Fast. a. a. O. — 6) Perdidit antiquum litera prima sonum. Das.

Idee des 11. Jahrh.;[1]) sondern des Scheinritterthums, der Fata morgana des ächten, wie es im 16. u. 17. Jahrh. auftritt; das im Calderon-Drama verherrlichte Ritterthum: der Cid als Don Quijote. Und dieses Ritterthum des phantastisch-absurden Ehrbegriffs versinnbildlicht uns die Orion-Mythe, die alle Elemente der bloss äusserlichen, verliehenen, als Gnadengeschenk und Standesvorrecht überlieferten, nicht aus dem inneren Werth, nicht aus der Mannheit sittlichem Kern entsprungenen Mannesehre, in sich schliesst. Alle Züge in der Orion-Mythe sprechen für die Einsetzung und Stiftung dieses falschen, abstracten Ritterthums. Der greise, böotische Bauer, Hyrieus, bewirthet die Götter, als seine Ehrengäste, mit dem Opferfleische seiner besten Kuh. Eine Ehre ist der andern werth. Da der alte Bauer kinderlos, und von seiner Manneskraft nicht mehr übrig behalten hat, als von seiner Opferkuh, nämlich Haut und Knochen: begnaden ihn seine göttlichen, ihn incognito beschmausenden Ehrengäste mit einem Sohn. Doch welcher Art Sohn? Mit einem octroyirten, einem Scheinbilde von Sohn, einem abgezogenen Begriff von Sohn, dessen Naturbild die abgezogene Kuhhaut, die sie befruchten. Und wie befruchten? Derart, dass Befruchtung und Taufwasser in dem Namen des Kindes: Urion, zusammenfliesst. Nach einem Leben voll phantastisch-abstracter Jagdabenteuer starb Urion, als Waffenträger der Jagdgöttin, an einem Skorpionstich, wie das spanische Ritterthum der Calderon-Komödie an der Ironie des Cervantes; und sein Phantom sieht die Mythologie als Sternbild des Orion schimmern, nicht heller und funkelnder, als das poetische Phantom der spanischen Ritterehre in den Comedias des Calderon strahlt, gen. de la Barca.

Die italienischen Literatoren freilich leiten die spanische Komödie des 16. und 17. Jahrh. aus einer andern Ursprungsquelle ab. Sie behaupten nämlich: von Giov. Ganassa, Philipp's II. aus Italien verschriebenem Leibharlekin, der um 1570 in Spanien die Commedia dell' arte unter grossem Zulauf italienisch spielte, hätten die Spanier gelernt, bescheiden-sittsame und schamhafte Komödien zu schreiben.[2]) Dieser berühmte Arlecchino

1) S. oben S. 48 ff. — 2) Impararono gli Spagnuoli da lui a fare le commedie modeste e pudiche. Quadrio, a. a. O. p. 205. Bartoli ver-

und Zannispieler aus Bergamo zeichnete sich in der That auch durch die Anständigkeit seiner Witze und Spässe aus. Aus seinem Munde vernahm man kein anstössiges Wort. Er verstand die Kunst, zu ergötzen und schallendes Gelächter zu erregen, ohne die gute Sitte durch Zweideutigkeiten und Zoten zu beleidigen. Der Harlekin, Giovanni Ganassa, war ohne Frage die gesittetste und keuscheste Person am Hofe Philipp's II.; dass aber Lopez de Vega und Calderon von ihm hätten Komödien schreiben lernen, ist der schlechteste Harlekinsspass, den die italienische Literaturgeschichte ihrem Landsmann zu Ehren hätte machen können. Uns aber veranlasst der ehrenwerthe Harlekin, die Mittheilungen über die Commedia dell' arte des 16. Jahrh. mit ein Paar Notizen über zwei der berühmtesten seiner Kunstgenossinnen zu schliessen. Die fernern Phasen der Commedia dell' arte im 17. und 18. Jahrh. wird der zweite Theil des IV. Bandes, worin das italienische Drama seine Erledigung finden und in den Hafen der neuesten Zeiten einlaufen soll, zu berücksichtigen nicht ermangeln, und darüber, so weit es thunlich erscheint, Bericht ablegen.

Armani Vincenza, in Venedig geboren. Das Geburtsjahr ist unbekannt; als Todesjahr giebt Bartoli 1569 an.[1]) Quadrio lässt sie noch um 1570 „blühen."[2]) In der Kunstwelt hiess sie Dotta, „die Gelehrte." Sie schrieb das Lateinische so geläufig als sie fertig stickte, und zeigte sich überhaupt in weiblichen Handarbeiten als eine eben so geschulte Meisterin, wie sie in den schönen Wissenschaften, in der Poesie und Beredtsamkeit, ja selbst in philosophischen Studien sich hervorthat. Armani Vincenza sang und spielte die Laute zum Bezaubern; bossirte in Wachs und formte in Thon und Marmor. Als Schauspielerin glänzte sie in den drei Gattungen und Stylen des Drama's in gleicher Stärke. Die Accademia degl' Intronati rühmte von ihr, dass sie Grösseres im Stegreifvortrag leiste, als die geübtesten Dichter in ihren

sichert gar, die Spanier hätten durch den italienischen Harlekinspieler, Ganassa, die Komödie erst kennen gelernt, und dergleichen selber machen, da vor Ganassa die Komödie in Spanien nicht im Gebrauch gewesen. Da lui impararono gli Spagnuoli a fare le Commedie, che prima non erano in uso, e da loro non si facevano a. a. O. p. 249.

1) A. a. O. p. 53. — 2) A. a. O. p. 240.

überdachten Dramen. Unter dem Theaternamen Lidia trat sie als Komödienspielerin auf. Ihr Spielcharakter in der Komödie war neckisch-sarkastisch und voll scherzhafter Laune. Hohe Würde und pathosvolle Plastik zeichneten ihr tragisches Spiel aus. Im Ausdruck der Leidenschaft galt sie als Muster. In das von ihr zuerst auf die Bühne gebrachte Hirtendrama (Pastorale) flocht sie Zwischenspiele ein (Intermedj), worin sie bald als Minerva, bald als Venus prangte. Als Cloris spielte sie junge Hirtinnen und Landmädchen mit unübertrefflicher Naturwahrheit und allem Reize ländlicher Unschuld. Um das Kunst- und Naturwunder zu vollenden, verband sie die grösste Schönheit mit einem musterhaften Lebenswandel. Welches Frauenideal in einer Zeitepoche, die eine Bianca Capello und deren natürliche Tochter, die Pellegrina, aufweist, die an Kunstgeschicklichkeit mit der Armani Vincenza zu vergleichen, und so viel Talente von der Natur mitbekommen hatte, als sie Dolchstiche von ihrem Gemahl, Ulisse Bentivoglio, erhielt, nämlich 25: für jeden Liebhaber einen Dolchstoss. Ihr Stiefvater, Francesco de' Medici, Grossherzog von Toscana, der sie zärtlich liebte, konnte die zerfleischte Leiche nur beweinen, nicht rächen. Dieses „schöne Ungeheuer" oder „Schreckwunder von Schönheit" (mostro di bellezza), wie sie ein Biograph nennt[1]), schlug in Entartung und Ausschweifung ganz nach ihrer Mutter Bianca Capello, der Lucrezia Borgia der zweiten Hälfte des 16. Jahrh., von der wir aber nicht wissen, ob sie ihren deutschen Professor gefunden, der sie in alle Ehren weiblicher Tugend und Musterwürdigkeit wieder einsetzte, wie die Lucrezia Borgia und die ägyptische Cleopatra einen solchen fand. In Beziehung auf die grossen Vertreterinnen der Commedia dell' arte, kann man diese nicht als die Bretter betrachten, so die Welt ihrer Zeit, am wenigsten die schöne Hälfte der Welt, die vornehme demi-monde des 16. Jahrh., bedeuten.

Wunderswegen wollen wir noch einer berühmten Namensvetterin der Isabella Andreini, der um ihrer Frömmigkeit willen und ihres erbauungsvollen Lebenswandels verehrten Schauspielerin gedenken: der Isabella, Gattin des Capitano Rinoceronte

1) Girolamo Brusoni, in dem, Venedig 1639 veröffentlichten biographischen Roman: La Fuggitiva.

bei der Truppe des Beltrame.[1]) Die bussfertige Frömmigkeit der Gattin ging auf ihren Gemahl, den Capitano Rinoceronte, über. Dieses Rhinoceros erschien nie auf der Bühne ohne härenes Gewand auf dem blossen Leibe. Er fastete dreimal in der Woche, und beichtete alle acht Tage. Seine Frau, Isabella, starb wie eine Heilige 1620.

Nun noch die gelehrte Schlussnotiz als P. S.: dass die eigentliche Pantomime, im Charakter der alten römischen Pantomime[2]) und unseres heutigen Ballets, dem 16. Jahrh. noch unbekannt geblieben. Die älteste italienische Pantomime datirt aus dem Jahr 1638, und stellte mit blossem, d. h. durchgängigem Geberdenspiel und stummer Gesticulation die Erwerbung des berühmten Roland-Schwertes Durindana durch den Heiden Mandricardo dar, den König der Tataren[3]), dessen Nachfolger Tamerlan, welcher bekanntlich aus allen Ecken und Enden Ladungen von Büchern, Schriftwerken und Pergamentrollen auf 500 Kameelen nach Samarkand schaffen liess, zum Transporte dieses ersten Theils unseres IV. Bandes ein besonderes Kameel hätte beordern müssen.

1) Niccolò Barbieri Günstling und Lieblingskomiker Ludwig's XIII. Verfasser der schon angeführten Supplica. — 2) Gesch. d. Dram. II. S. 652 ff. — 3) Quadrio a. a. O. p. 258.

Druck von C. P. Melzer in Leipzig.

Druckfehler.

S. 15 Z. 17 v. o. st. erfasste l. verfasste.

= 15 Anm. 1) Z. 1 st. Howe l. Stow.

= 17 Z. 13 v. u. st. Narrengestalt l. Narrengilde.

= 41 Anm. 1) Z. 2 st. Carne l. Curne.

= 45 Z. 16 v. u. st. worin l. wovon.

= 47 In der Ueberschrift st. viel l. vier.

= 74 Z. 8 v. u. fehlt vor „von Guienne": Leonore.

= 94 = 3 = u. st. sinnliche l. heimliche.

= 96 = 7 = o. = Schwert l. Pferd.

= 105 = 15 = u. nach „Schülern" fehlt: lassen.

= 106 = 1 = u. st. Guinguené l. Ginguené.

= 154 = 4 = u. = Apostel. l. Apostol.

= 183 = 13 = u. = Schmutzstern l. Schneuzstern.

= 185 = 3 = o. nach „da" fehlt: den.

= 202 = 19 = u. st. nascore l. nascose.

= 214 = 17 = u. fehlt nach „Einbusse": erlitte.

= 255 = 20 = u. st. siebzehn l. dreizehn.

= 261 = 7 = u. = Morgibello l. Mongibello.

= 280 = 1 = u. = nichts l. nicht.

= 371 = 2 = u. = Turtäuber l. Turteltäuber.

= 416 = 6 = u. = lachen l. schütteln.

= 417 = 7 = o. = des 2. Decembers l., dem 2. December.

= 419 = 20 = u. = vom l. , der.

= 424 = 5 = o. = Karl III. l. Karl VIII.

= 465 = 9 = o. = ein l. einen.

= 492 = 5 = u. = den l. die.

= 494 = 6 = o. = Bauban l. Baubo.

= 494 = 19 = o. = schwärmender l. schwärender.

= 566 = 3 = o. = Selbstverbrennung l. Selbstverbannung.

= 632 = 13 = u. = erlangt l. verlangt.

= 637 = 3 = o. = wirft l. schlägt.

= 695 = 15 = o. = nach l. auch.

= 705 = 10 = o. = einnimmt l. eingenommen.

= 707 = 17 = o. = Tofanaria l. Cofanaria.

= 713 = 14 = o. = Herrlichkeit l. Heiligkeit.

= 718 = 2 = o. nach „machen" . und st. den: Den.

= 735 = 19 = o. st. Gewicht l. Gewühl. st. den l. die.

= 748 = 11 = u. (la prima per aventura) fällt fort.

= 755 = 10 = u. st. per l. di.

= 820 = 11 = o. = Ermilia l. Emilia. Dessgl. in Anm. 3)

GESCHICHTE

DES AUSSEREUROPÄISCHEN

DRAMA'S

UND

DER LATEINISCHEN SCHAUSPIELE

NACH CHRISTUS BIS ENDE DES X. JAHRHUNDERTS

VON

J. L. KLEIN.

LEIPZIG,

T. O. WEIGEL.

1866.

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Staatl. Bibliothek Passau

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Klein, Julius L.,

Geschichte des italienischen Drama's

Bd.: 1

Leipzig 1866

Passau, Staatliche Bibliothek -- S nv/Lbb (b) 9-4
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11342501-9